



1960 · NOVEMBER · 11

MUSICA

GRISELDA

Dramma per musica in drei Akten von Alessandro Scarlatti

Herausgegeben von Otto Drechsler. Deutsche Übersetzung von Werner Oehlmann

Konzertante Erstaufführung im Norddeutschen Rundfunk Hannover
am 25. September 1960

Die Presse schreibt:

STARKER BEIFALL FÜR SCARLATTIS „GRISELDA“ IN HANNOVER

Mit starkem Beifall wurde in Hannover die Aufführung der vor einiger Zeit wiederentdeckten Oper „Griselda“ des italienischen Komponisten Alessandro Scarlatti aufgenommen. — Die ausgezeichnete Interpretation dieses an dramatischen Höhepunkten reichen Werkes durch das Rundfunkorchester Hannover und bekannte Solisten, löste Begeisterungstürme aus. *Dpa Landesdienst Niedersachsen*

SCARLATTI-NEUENTDECKUNG: „GRISELDA“

... die Freunde alter Musik wurden nicht müde zuzuhören, weil diese Oper eine Fülle bezaubernder Musik enthält, wundervolle Arien und Ensembles, die die sechs Gestalten der Oper dramatisch bildhaft charakterisieren, ...

Die Wiedergabe des Rundfunkorchesters ... hat ein Werk zum Leben erweckt, das alle Chancen hat, die heutige Bühne in ähnlichem Sinne wie Monteverdi zu bereichern.
E. Lt. in „Hannoversche Allgemeine“

Scarlatti befließt sich in der „Griselda“ eines ernsteren, gehobeneren und weniger melodiös einschmeichelnden und volkstümlichen Stils als im „Trionfo“, aber auch im ernsten Genre bleibt seine Musik immer bedeutend. Unverkennbar ist sein Bestreben, das Rezitativ dramatisch schlagkräftig zu führen, die Stereotypie der Dacapo-Arie durch kleine rhythmische Kunstgriffe zu beleben und die Personen plastisch zu charakterisieren. *Kurt Bölke in „Hannoversche Rundschau“*

Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London · New York

W
dr

Beim **Westdeutschen Rundfunk Köln** ist ab 1. Sept. 1960 die Stelle des

Chordirektors

neu zu besetzen.

Bewerbungen bitten wir mit den üblichen Unterlagen an die Leitung der Hauptabteilung Musik des Westdeutschen Rundfunks, Köln, Wallrafplatz 5, zu richten.

Der BAYERISCHE RUNDfunk

sucht für die Leitung seiner Abteilung „Ernste Musik“ eine geeignete

Persönlichkeit

Eintrittstermin nach Vereinbarung.

Bewerbungen mit Unterlagen (handgeschriebener Lebenslauf, Zeugnisabschriften, Lichtbild) sind an die Personalabteilung des Bayerischen Rundfunks, München 2, Rundfunkplatz 1, zu richten.

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE
DES MUSIKLEBENS

HERAUSGEGEBEN VON DR. GÜNTER HAUSSWALD

14. Jahrgang / Heft 11 / November 1960

INHALT

<i>Wolf-Eberhard von Lewinski: Wandlungen der Klankfunktion</i>	705
<i>Ernst Krenek: Proportionen und pythagoräische Hämmer</i>	708
<i>Lothar Hoffmann-Erbredit: Wilhelm Friedemann Bach</i>	713
<i>Rolf Urs Ringger: Zu Busonis „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“</i>	715
<i>Elisabeth Bauermeister-Thoma: Matthesons „Händel-Komplex“</i>	718

MUSICA-BERICHT 722

Monteverdi, Scarlatti, Krenek: New York S. 722; *Hannover* S. 722; *Hamburg* S. 723; *Festliche Tage: München* S. 724; *Zwickau* S. 726; *Alpbach* S. 726; *Dortmund* S. 727; *Gstaad* S. 728; *Oper: Bremen* S. 728; *Stuttgart* S. 728; *Mainz* S. 729; *Erfurt* S. 730; *Coburg* S. 730; *Konzert: Wuppertal* S. 730; *Ballett: Köln* S. 731; *Operette: München* S. 732; *Blick auf das Ausland: Paris* S. 732; *Rom* S. 733; *Santiago* S. 734; *Lima* S. 736.

MUSICA-UMSCHAU 737

Hausmusik 1960 S. 737; *In Memoriam: Ignaz Paderewski* S. 737; *Ferenc Erkel* S. 738; *Geist und Geschenk Giesekings* S. 739; *Otto Ursprung* S. 740; *Blick in die Welt: Ein israelisches Phonogramm-Archiv* S. 740; *Zur Zeitdrehung: Konzertkontakte* S. 741; *Die Problematik der Musikwettbewerbe* S. 742; *Porträts: Hermann Keller 75 Jahre* S. 743; *Paul Losse 70 Jahre* S. 744; *Paul Hindemith — der*

letzte Musikant? S. 745; Johann Nepomuk David 65 Jahre S. 746; Willi Schuh 60 Jahre S. 747; Wilhelm Weismann 60 Jahre S. 748; Aaron Copland 60 Jahre S. 748; *Erziehung und Unterricht*: Die Musikakademie Kassel S. 750; *Historische Streiflichter*: Rochus Dedler S. 750; *Wissenschaft und Forschung*: Probleme der Mozart-Forschung S. 751; Musikforschung in Südamerika S. 752; *Miszellen*: Salzburger Festspiele 1842—1960 S. 754; *Unsere Glosse*: Feiertags-Rundfunkmusik S. 755; *Vom Musikalienmarkt*: Zeitgenössische Chormusik S. 756; Konzerte Vivaldis S. 756; Cembalomusik aus Frankreich S. 757; Winfried Zillig: Sere-nade III S. 757; Winfried Zillig: Lieder S. 757; Ein „Klavier-Choralbuch“ S. 758; *Das neue Buch*: Fortner-Monographie S. 758; Franz Liszt S. 758; Vom Umgang mit alter Musik S. 758; Englische Musik im Mittelalter S. 759; Ein ungarischer Haydn-Katalog S. 760; Über Augsburger Meistersinger S. 760; Ein rheinischer Hofkapellmeister S. 761; Kleines Schütz-Buch S. 761; Carl Flesch erzählt S. 761; Zur Musiktherapie S. 762; Ein serbokroatisches Volksepos S. 762; *Zeitschriftenspiegel*: Wir notieren S. 763.

MUSICA-NACHRICHTEN 764

MUSICA-BILDER

Titelbild: Hans Theo Richter: Singendes und Flöte spielendes Mädchen. Tuschezeichnung.

Tafeln: 45: Toni Fiedler: Aus dem Zyklus „Festkonzert“: Hornbläser n. S. 706; 46: Toni Fiedler: Aus dem Zyklus „Festkonzert“: Flötenbläser v. S. 707; 47: Wilhelm Friedemann Bach n. S. 714; 48: Handschrift Wilhelm Friedemann Bachs v. S. 715.

Abbildungen im Text: Die heilige Cäcilie S. 737; Ignaz Paderewski S. 738; Paderewski-Briefmarke der USA S. 739; Walter Gieseking S. 740; Hermann Keller S. 744; Paul Losse S. 745; Paul Hindemith S. 746; Johann Nepomuk David S. 747; Aaron Copland S. 749.

»Eine Fundgrube für alle Musikliebhaber«



Ein Jahrweiser für Musikfreunde

Mit 27 zum Teil farbigen Kunst- und Offsetdrucken, herausgegeben von Karl Vötterle. DM 5.40

Musik und die bildenden Künste—das ist das große Thema auch dieses Jahrganges. *MUSICA* bringt ausgesucht schöne Beispiele von Bildnis- und Genremalerei aus verschiedenen Jahrhunderten sowie interessante und seltene Graphik in originalgetreuen Wiedergaben. Ein Drittel des Umfanges wird von Werken moderner Meister eingenommen wie Lipchitz, Kirchner, Nolde, Chagall, Kölbe. Zum künstlerischen und kulturgeschichtlichen Verständnis tragen die beigegebenen kurzen Einführungstexte bei. — Ein Geschenk für jeden, der Freude an guten Reproduktionen sonst selten zu sehender Kunstwerke hat.

Aus den Besprechungen der Ausgabe 1960:

„... Der *MUSICA*-Kalender ist seit vielen Jahren so bekannt, daß er einer besonderen Empfehlung kaum bedarf, zumal er gegen Ende des Jahres gar nicht mehr zu bekommen ist. Denn es gibt kaum einen Musikliebhaber, der ihn nicht verschenkt oder geschenkt bekommt.“

Das Liebhaber-Orchester

„... Ein Kalender, der auch den verwöhntesten Musiker und Musikfreund zufriedenstellen wird, denn er bietet viel Seltenes und Überraschendes in mustergültigen Reproduktionen.“

Das Bücherschiff

BÄRENREITER - VERLAG

UW K

UNTERRICHT
WISSENSCHAFT
KUNST

Schallplatten

Sprechtechnische Übungen

UWK 101/1 und 101/2

Zwei Sprechplatten

45 UpM, 175 mm Durchmesser

Preis pro Platte DM 8,25

Die Autorin, Burgschauspielerin und Professor am Max-Reinhardt-Seminar der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, hat die Platten besprochen. Zur klingenden Vermittlung von richtiger Aussprache und Betonung bringt sie charakteristische Beispiele und Übungen aus ihrem Werk:

Sprechtechnisches Übungsbuch

Heft 2 der Reihe Sprecherziehung.

100 Seiten, kartoniert, DM 4,80

Ein Unterrichtsbehelf aus der Praxis für die Praxis, der Wertvolles zu sagen weiß und besten Übungsstoff zur Pflege der Sprache und des Sprechens für jeden bringt. Im Text ist mit einem Zeichen auf die Platten hingewiesen. Auf den Platten ist durch Kennrillen das Auffinden der betreffenden Übungen, die den einzelnen Kapiteln des Buches entsprechen, leicht gemacht.

Durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen

Österreichischer Bundesverlag
Wien **München**

musica schallplatte

ZEITSCHRIFT FÜR SCHAALLATTENFREUNDE

✱

3. Jahrgang / Heft 6 / 1960

Wolf-Eberhard von Lewinski: Live oder leblos	121
Otto Riemer: Weihnachtliche Musik	124
Hanspeter Reinecke: Gründung der deutschen Phonothek	126
KRITISCHE BETRACHTUNGEN	128
Zwei Spätwerke Bachs	128
Beethovens Klavierkonzerte	131
Die farbige Welt der Schallplatte	133
Sinfonien S. 133; Konzerte S. 134; Seltenes S. 134; Kammermusik S. 135; Geistliche Musik S. 136; Orchestermusik S. 138	

FORSCHUNG UND TECHNIK	139
Zur Geschichte der Schallplatte	139

RUND UM DIE SCHAALLATTE	140
Kammerorchester von Ruf; Zagreb S. 140; Interpreten im Profil: Joan Sutherland S. 141; Bachstudio S. 142; Deutscher Schallplattenpreis kommt S. 142; Schallplattenreihe des Deutschen Sängerbundes S. 142; Leningrader Philharmonie S. 143; Der „Plattenteller“ S. 143; Winnetou auf Schallplatten S. 143; Am Rande bemerkt S. 143; Blick in Zeitschriften S. 144; Einbanddecken S. 144; Ohne Kommentar S. 144	

BILDER

Helmut Walcha S. 128; Bachs Namenszug S. 129; Bachs Siegel S. 130; Die Hände von Wilhelm Kempff S. 131; Beethovens Flügel S. 132; Blick auf Wien S. 133; Plattentaschen S. 134, 137, 138; Joan Sutherland S. 141; Vergnügliches S. 144

ERSCHEINUNGSWEISE: „Musica“, vereinigt mit der ehemaligen „Neuen Musikzeitschrift“, erscheint zusammen mit der Zweimonatsschrift „musica schallplatte“ jährlich in 12 Heften.

SCHRIFTFÜHRUNG: Dr. Günter Hauswald. Alle Einsendungen, die den Inhalt betreffen, sind zu richten an die Schriftleitung „Musica“ bzw. „musica schallplatte“, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Tel. 2891–93. Nicht bestellte Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt.

VERLAG: Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York.

BEZUG: „Musica“ kann durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag bezogen werden. Preis für die Deutsche Bundesrepublik und alle übrigen Länder mit Ausnahme der Deutschen Demokratischen Republik und der Schweiz jährlich DM 18.—, halbjährlich DM 9.— zuzüglich Zustellgebühren. Einzelheft DM 1,80. Bezugspreis für die Deutsche Demokratische Republik DM 21,60. Bezugspreis für die Schweiz sfr 19,90 zuzüglich Porto.

ANZEIGEN: Annahme durch den Bärenreiter-Verlag, Werbeabteilung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Telefon 2891–93. Anzeigentarif auf Verlangen.

DRUCK: Bärenreiter-Druck Kassel.

Teilaufgaben dieses Heftes liegen folgende Schallplatten-Prospekte bei: „Bärenreiter-Musicaphon“ und „Neu bei AMADEO“ (Winter 1960/61).

Johann Sebastian Bach Weihnachts = Oratorium

B W V 248

Faksimile-Lichtdruck

des Autographs der Partitur (West-
deutsche Bibliothek Marburg),
herausgegeben und mit einem
Nachwort versehen von Alfred Dürr.
148 autographe Seiten im
Originalformat 21,5x35 cm,
gedruckt auf holzfreiem Deutsch-
Japan-Papier, gebunden in
Ganz-Igraf mit Goldprägung.

DM 120.—

Neue Bach=Ausgabe

(II/6), herausgegeben von Walter
Blankenburg und Alfred Dürr.
BA 5014. Kart. DM 40.—,
Leinen DM 44.—, Hldr. DM 47.50.

Taschenpartitur

nach dem Urtext der Neuen Bach-
Ausgabe, herausgegeben von
Walter Blankenburg u. Alfred Dürr.
TP 85. Kart. DM 12.—, Ln. DM 15.—.

BÄRENREITER-VERLAG

Advent, Weihnachten Neujahr

FÜR A-CAPPELLA — CHOR:

- Eberhard Wenzel
EM 362 **Die Weihnachtsgeschichte**
für 3stg. gem. Chor (12 Min.) 1.60
Waldemar Paasch
EM 456 **Es ist auf Erden ein Kindlein gebo'r'n**
Kleine Motette über ein altnieder-
ländisches Weihnachtslied für 4stg. gem.
Chor (Instr. ad lib.) (4 Min.) 1.20
Christoph Demantius
EM 485 **Das alte Jahr vergangen ist**
Motette für 6stg. gem. Chor. Hrsg. Peter
Schmidt (4 Min.) 1.20
Kurt Hessenberg
EM 416 **Wer nimmer gesungen, heut singt er und**
lobt. Weihnachtliche Lieder nach Worten
von Rudolf Alexander Schröder. Für
4- bis 6stg. gem. Chor, op. 52. 3.40

FÜR SOLI, CHOR UND INSTRUMENTE:

- Hans Kammeier
EM 134 **Macht hoch die Tür**
Kantate zu Advent nach dem gleich-
namigen Lied von Georg Weißel. Für
3stg. gem. Chor, Oboe, Klarinette, Fa-
gott und Orgel (8 Min.). Part. 3.60,
Chorpart. —.80, Bläserpart. —.80
Eberhard Wenzel
EM 152 **Da Christus geboren war**
Weihnachtskantate für 4stg. gem. Chor
und Gemeinde, 2 Violinen und Orgel.
Part. ca. 3.50, Viol. I/II ca. —.60, Chor-
part. ca. 1.—
Reinhard Schwarz-Schilling
EM 152 **O Heiland, reiß die Himmel auf**
Adventskantate für 2stg. Frauenchor und
Sopran (Männerstimmen zur Schluß-
strophe ad lib.), Violine, Viola und
Orgel. Part. ca. 3.50, Chorpart. ca. 1.—,
Violine ca. —.60, Viola ca. —.60
Georg Friedrich Händel
EM 509 **Te Deum laudamus D-dur**
für Alt, Tenor, Baß, 4stg. gem. Chor,
Flöte, 2 Trompeten, 2 Violinen (Oboen),
Viola, Violoncello, Kontrabaß, Orgel.
Hrsg. Rudolf Elvers und Gottfried Grote.
(20 Min.). Part. 12.—, Chorpart. 1.60,
Flöte —.40, Trompete I/II —.40, Vio-
line I/II (Oboe) 2.—, Viola 1.60, Vio-
loncello/Kontrabaß 2.40

FÜR ORGEL:

- EM 841 **Einfache Vorspiele für Orgel oder andere**
Tasteninstrumente
Heft 1: Advent — Weihnachten — Neu-
jahr. 4.80
Gottfried Müller
EM 831 **Nun komm, der Heiden Heiland**
Choralpartita für Orgel (10 Min.) 4.80

**VERLAG MERSEBURGER
BERLIN-NIKOLASSE**

SINNVOLLE WEIHNACHTSGESCHENKE FÜR DEN MUSIKFREUND

HAWKES TASCHENPARTITUREN

(In Leinen gebunden mit Goldaufdruck)

J. S. Bach: Sechs Brandenburgische Konzerte, komplett DM 22.—

L. v. Beethoven: Symphonien Nr. 1-4; 5-7; 8 und 9 je DM 27.—

J. Brahms: Symphonien Nr. 1-4 DM 28.—

W. A. Mozart: Symphonien Nr. 35; 36; 38-41 DM 26.—

P. I. Tschaikowsky: Symphonien Nr. 4-6 DM 27.—

B. Britten: Der Raub der Lucretia (vollständige Oper) DM 60.—

KLAVIERAUSZÜGE

B. Britten: Ein Sommernachtstraum (Oper nach Shakespeare) DM 45.—

S. Prokofieff: Die Liebe zu den drei Orangen, op. 33 DM 45.—

MUSIK-BIBLIOTHEK FÜR JEDERMANN

Eine Sammlung, bestehend aus 24 Bänden berühmter Werke großer Meister in leichter Bearbeitung für Klavier. Jeder Band enthält 10 bis 15 ausgewählte Stücke.
Preis pro Band DM 2.60

CHOPIN FÜR JEDERMANN

20 berühmte Stücke für Klavier DM 4.50

EDWARD GRIEG-ALBUM

20 der schönsten und bekanntesten Kompositionen für Klavier DM 4.50

BLAKE / CAPP

Weihnachtslieder für Anfänger, Klavier vierhändig DM 4.50

D. GRAY

Klassische Duette, eine Sammlung von 11 leichten Stücken für Klavier vierhändig in zwei Heften je DM 2.60

HANDBUCH DES OPERN-REPERTOIRES

herausgegeben von Gotth. E. Lessing. Ein unentbehrliches Nachschlagewerk für den Opernfreund. Enthält über 250 Opern mit Angaben über Uraufführungen, Besetzung und Spieldauer. Leinen-einband, 393 Seiten DM 25.—

EINE WALLFAHRT ZU MOZART

Die Tagebücher von Vincent und Mary Novello aus dem Jahre 1829 in der deutschen Übersetzung von E. Roth. Bütteneinband, zahlreiche Abbildungen, 192 Seiten DM 7.—

DIE HELLEN STUNDEN

Sechs musikalische Novellen, herausgegeben von A. Baresel, broschiert, 7 Holzschnitte, 79 Seiten DM 1.50

MUSIK DER ZEIT

Eine Schriftenreihe zur zeitgenössischen Musik in zwölf Heften, herausgegeben von Heinrich Lindlar. Preis pro Heft DM 3.75

MUSIK DER ZEIT (Neue Folge)

Eine Schriftenreihe zu Musik und Gegenwart, herausgegeben von Heinrich Lindlar und Reinhold Schubert.

Heft 1 Strawinsky: Wirklichkeit und Wirkung DM 4.80

Heft 2 Die drei großen „F“: Film, Funk, Fernsehen DM 5.60

Heft 3 Lebt die Oper DM 6.80

RICHARD STRAUSS-JAHRBUCH 1954

herausgegeben von Willi Schuh. Dieses Buch stellt eine unentbehrliche Informationsquelle für die Freunde und Verehrer Richard Strauss' dar und enthält u. a. eine Anzahl kleinerer Studien und Berichte über das Schaffen, das Wirken und die Persönlichkeit des Meisters.

Halbleinen, 171 Seiten DM 7.50

RICHARD STRAUSS-JAHRBUCH 1959/60

herausgegeben von Willi Schuh. Mit neuen, bisher unveröffentlichten Briefen, den Aufzeichnungen seiner noch lebenden Schwester und zahlreichen Faksimile-Abdrucken, broschiert, 152 Seiten DM 10.—

Analysen mit Musikbeispielen und Abbildungen zu

RICHARD WAGNERS:

„Rheingold“ DM 3.50 / „Die Walküre“ DM 3.80 / „Siegfried“ DM 3.80 / „Götterdämmerung“ DM 3.80 / „Lohengrin“ DM 3.50 / „Tristan und Isolde“ DM 3.50 / „Die Meistersinger von Nürnberg“ DM 3.50 / „Parsifal“ DM 3.80

herausgegeben von Berta Geissmar, Hans Redlich und Egon Wellesz.

BOOSEY & HAWKES GMBH · BONN / RHEIN



JUGEND UND MUSIK

Vier lebendige Musikerbiographien von Opal Wheeler und Sybill Deucher, die ihre jugendlichen Leser zum Verständnis der großen Komponisten der Welt führen. Wissen und Können, der Jugend spielend beigebracht, das ist der tiefere Sinn und die wertvolle Auswirkung dieser hübschen Bücher.

JOHANN SEBASTIAN BACH

JOSEPH HAYDN

MOZART, DAS WUNDERKIND

FRANZ SCHUBERT UND SEINE FREUNDE

Jeder Band kostet — in Leinen gebunden und mit mehrfarb. Schutzumschlag versehen — 7.80 DM. Er enthält auf ca. 128 Textseiten viele Illustrationen u. leicht spielbare Notenbeispiele aus den bekanntesten Werken der Meister.

VERLAG ANDREAS ZETTNER . WÜRZBURG-WIEN

NEUERSCHEINUNGEN 1959/60

Klavier zu zwei Händen

WILLY GIRSBERGER
Neuer Lehrgang des Klavierspiels
unter besonderer Berücksichtigung des Akkord-
spiels und der zeitgenössischen Musik DM 8.25

KURT HERRMANN
Klaviermusik der Romantik
19 Originalkompositionen berühmter Meister DM 4.50

HEIDI PFISTER
Tagebuch einer Raupe
Leichte Klavierstücke für Kinder DM 3.50

Klavier zu vier Händen

GERTRUD KELLER
Im Bauerndorf
Leichte Lieder u. Tänze f. Klavier zu vier Händen DM 5.—

Violine und Klavier

RENÉ ARMBRUSTER op. 7
Kleine Suite für Violine und Klavier DM 4.40
Inhalt: Melodie — Walzer — Elegie — Wiegen-
lied — Invention — Finale

TOMMASO ALBINONI
3 Sonaten für Violine und Continuo
(Cembalo, Klavier, Orgel) aus den „Tratteni-
menti armonici per camera divisi in dodici
sonate“ op. 6, Nr. 4, 5 und 7. Realisierung des
bezahlten Basses und Vortragsbezeichnungen
von Walther Reinhardt DM 6.90

WILLEM DE BOER
Handschriften unbekannter niederländischer Ton-
setzer aus dem 18. Jahrhundert für Violine und
Klavier DM 6.—

KURT HERRMANN
Spiel auf einer Saite. Leichte Spielstücke für
Violine und Klavier DM 4.40

GIUSEPPE TARTINI

Concerto in d-moll für Violine, Streichorchester
und Continuo (Orgel oder Cembalo) oder
Violine und Klavier, herausgegeben von Rudolf
Baumgartner.

Partitur DM 8.—, Orchesterstimmen käuflich,
Ausgabe für Violine und Klavier DM 4.40

Violoncello und Klavier

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Adagio in C-dur für Violoncello und Klavier
bearbeitet von Julius Baechli DM 3.30

PAUL MÜLLER
Dorisches Stück — Elegie für Violoncello und
Klavier DM 4.—

Querflöte

JOSEPH HAYDN
Divertimento in D-dur f. Flöte u. Klavier DM 4.25

Blockflöte

G. F. HÄNDEL
Almira, 2 Suiten für Altblockflöte und Con-
tinuo (Cembalo, Klavier) eingerichtet von Ger-
trud Keller DM 3.50
Ausgabe für Altblockflöte allein DM 1.40

ELSA HELBLING
Canti popolari ticinesi, eingerichtet für zwei
Sopran-Blockflöten
Die beliebtesten Tessinerlieder in leichten
Sätzen für zwei Sopran-Blockflöten DM 1.70

RUDOLF SCHOCH / RICO VONESCH
Fröhliches Volk
Tanzweisen aus europäischen Ländern für zwei
Sopran-Blockflöten DM 1.90

Neue Verzeichnisse und Prospekte

Das hübsch ausgestattete Querbüchlein im
Klavierunterricht

Musik für Blockflöte

Violinmusik des Barock

Meisterwerke aus der Vor- und Frühklassik
für Kammer- und Laienorchester

Beliebte Sammlungen für Bläser

Messen im Verlag Hug & Co.

Neue Chöre Herbst 1960

Willy Girsberger,
Neuer Lehrgang des Klavierspiels

Fisch/Schoch, Brücke zum neuen Lied

Unterrichtswerke von Kurt Herrmann

Musik zur fröhlichen Unterhaltung

Alle Werke sind zur Einsicht erhältlich. Kostenlose Zustellung der Verzeichnisse vom

VERLAG HUG & CO. · ZÜRICH 22 · POSTFACH

DAS MUSIKSTUDIUM

Staatsmusikschule Braunschweig

Leitung: Heinz Kühl / Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, Tasten- und Streichinstrumente, Harfe / Seminare für Musikerziehung (Privatmusiklehrer) und Rhythmische Erziehung / Opern- und Opernchorschule / Orchesterschule (sämtliche Blasinstrumente, Kontrabaß, Schlagzeug). Sekretariat: Theaterwall 12, Fernruf 243 11

Städt. Akademie für Tonkunst Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder. Meister- und Ausbildungsklassen, Opern- Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verb. mit dem Kranichsteiner Musikinstitut). Komposition: Heiß, Lehner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Bardet, Meyer-Sichting, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemarck / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formenkunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz (vom Hessischen Landestheater) / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4. Telefon: 80 31, Nebenstelle 339.

Konservatorium der Stadt Duisburg

Direktor: Dr. Karl Otto Schauerte / Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Schule für Musikfreunde / Seminar für Musikerzieher / Seminar für Evang. Kirchenmusik / Orchesterschule / Kammermusik / Opernchorschule / Opernschule / Arbeitskreis für neue Musik / Studio für Jazz. Sekretariat: Duisburg, Neckarstraße 1 (Stadttheater), Tel.: 2 813 634

Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyes. Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Operschule / Orchesterschule / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abt. für Toningenieur — Meisterklassen für Gesang (Prof. Franziska Martinißen-Lohmann), Violine (Kurt Schäffer), Viola (Franz Beyer), Violoncello (Kurt Herzbruch), Klavier (Max Martin Stein). Klasse für Komposition: Jürg Baur. Auskunft, Prospekt und Anmeldung: Sekretariat des Robert-Schumann-Konservatoriums, Düsseldorf, Inselstraße 27/2, Ruf 44 63 32.

Folkwangschule der Stadt Essen

Musik — Tanz — Schauspiel / Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51/53, geg. 1927 / Direktor: GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife — ABTEILUNG MUSIK: Leitung: Prof. Dressel / Instrumentalklassen und Seminare: Klavier: Kraus, Stieglitz, Irma Zucca-Sehlbach, Hüppe, Janning, Ottilie Brabant, Müller, Violine: Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter, Haass, Cello: Stordk. Cembalo: Helma Elsner. Komposition: Sehlbach, Reda, Schubert. Dirigenten- u. Chorleiter: Prof. Dressel, Linke. Allg. Erziehungslehre: Spreen, Musikerziehung: Burkard, Musikwissenschaft/Studio für Neue Musik: Dr. Wörner / Rhythmisches Seminar: Erna Conrad, Margret Pietzsch-Amos / Katholische Kirchenmusik: Prof. Kaller, Dr. Aengenvoort / Evangelische Kirchenmusik: KMD Reda, Dr. Reindell / Orchesterschule: Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann, Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen, Krischker, Kolf, Wedking, Marek, Lenz, Mühlenbeck, Prohaska (siehe Instrumentalklassen) / ABTEILUNG THEATER: Opern-Abteilung: Leitung: Prof. Dressel. Gesang: Hilde Wesselmann, Kaiser-Breme, von Glasow. Musikalische Einstudierung: Knauer. Szenischer Unterricht: Roth, Rose Krey, Titt. Opernchorschule: Knauer. Schauspiel-Abteilung: Leitung: Kraut. Dozenten: Else Betz, Clausen, Moje Forbach, Gröndahl, Rose Krey, Thea Leymann, Wallrath, Lilo Grasses, Mandelartz. Angeschlossen: Seminar für Vortragskunst und Sprecherziehung / Theaterstudio / ABTEILUNG TANZ: Leitung: Jooss. Dozenten: Anne Woolliams, Anna Markard-Jooss, Trude Pohl, Gisela Reber, Diana Baddeley, Knust, Heubach, Heerwagen, Spreen, Fürstenau, Vera Volkova a. G. (mit freundlicher Genehmigung des Königl. Dänischen Theaters Kopenhagen). Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch/praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr, Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-Streich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / Solistenklassen für Gesang und alle Instrumentalfächer / Kirchenmusikabteilung / Schulmusikabteilung (Ausbildungswege für höhere und Mittelschulen) / Seminare für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule. Auskunft und Anmeldung: Hannover, Walderseestr. 100, Ruf 1 66 11.

Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorleitung, Dirigieren und Komposition. Orchesterklasse; Opern- und Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50. Fernruf 2040.

DAS MUSIKSTUDIUM

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler. Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung, Meisterklassen für Klavier (Yvonne Liorid), Violine (Bronislaw Gimpel), Viola (Albert Dietrich), Violoncello (Leo Koscielny), Gesang (Scipio Colombo und Bruno Müller) und Dirigieren (GMD Krannhals). Seminare für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule, Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

Musikakademie der Stadt Kassel

Direktor: Kurt Herfurth. Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Seminar für Musikerzieher / Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften / Opernklasse / Orchesterschule mit Studienorchester. Gemeinschaftsmusizieren und Kammermusik / Komposition / Studio für neue Musik / Jugend- und Volksmusik / Chor- und Orchesterleitung / Staatliche Abschlußprüfung. Alle Anfragen an das Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36, Telefon 1 91 61 (596).

Städt. Konservatorium Osnabrück

Leitung: Direktor Karl Schäfer. Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Sologesang, Komposition. Seminar für Privatmusikerzieher und Lehrer an Jugend- und Volksmusikschulen. Orchesterschule. Seminar für Chorleiter, Opernschule, Abteilung ev. Kirchenmusik, Jugendmusikschule, Meisterkurse, Musica-viva-Konzerte. — Sekretariat: Osnabrück, Hakenstraße 9, Telefon 3 29 11, Nebenapparat 373.

Hochschulinstitut für Musik Trossingen

lehrt alle Fachgebiete der Musik, bildet Lehrkräfte für Jugendmusikschulen aus, dient der Fortbildung aller auf dem Gebiet der Laienmusik tätigen Kräfte. — Das Hochschulinstitut gliedert sich in folgende Abteilungen: Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittelschule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchenmusik. Chorleiter, Blärschule. Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt.

Leitung: Prof. Guido Waldmann

Auskunft: Trossingen (Wttb.), Karlsplatz, Telefon 320.

Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 7 26 90 — **Direktor: Hanns Reinartz.** — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositions-klasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge f. Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie u. Gehörbildung.

Wir haben die Möglichkeit, Lehrlinge einzustellen, die den

Musikverleger- oder Musikalienhändlerberuf

erlernen wollen. Voraussetzung ist mittlere Reife oder Abitur, Beherrschung wenigstens eines Musikinstrumentes.

Ausführliche Bewerbung mit Lebenslauf, Zeugnisabschrift und Lichtbild an den

Bärenreiter-Verlag • Kassel-Wilh. • Heinrich-Schütz-Allee 29-37



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE



Herbert Lager

Hermann Derschmitt



Österreichische Tänze

Unsere Grundformen

Textheft 36 Seiten, Notenteil 36 Seiten,
reich illustriert, DM 4,—

Ein Volkstanzbuch, das die überlieferten
Formen des Volkstanzes in zeitgemäßer
Fassung der Jugend von heute erschließt.

Mit diesem Buch wird der Beweis erbracht,
daß unsere Volkstänze nicht in erstarrte
museale Formen gepreßt sind, sondern
daß sie auch in der Jetztzeit in ihrer Ur-
sprünglichkeit Ausdruck unseres Empfin-
dens und unserer Lebensform zu sein
vermögen.

Der beigegebene Notenteil stellt über
seine spezielle Verwendung hinaus einen
für Schule und Haus wervollen Musizier-
behelf dar. Der Musikant findet eine
Fülle von zum Teil noch nicht veröffent-
lichten Melodien für die „Grundtänze“
der Volkstanzpflege.

Durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen

Österreichischer Bundesverlag
Wien München

Musikerzieher

(27) für Violine, Gitarre, ferner Sing- und Spiel-
kreise, elementare Musikerziehung, mit vierjäh-
riger Lehrtätigkeit, sucht zum Frühjahr 1961 in
Norddeutschland entsprechende Tätigkeit.
Zuschriften erbeten unter M-2570 an den Verlag.

SOEBEN ERSCIEN:

LIBRI NOVI DE MUSICA XI/XII

Neuerscheinungen und Neuauflagen des Musik-
schrifttums

Mit einem Anhang:

MUSICA ANTIQUA RECENS EDITA V

Wichtige Neudrucke alter Musik
Zusendung kostenlos

Bärenreiter-Antiquariat · Kassel-W

Kapellmeister

33 J., zuletzt Hochschuldozent für Dirigieren
und Opernschule, sehr gute Allgemeinbildung
und organisat. Fähigkeiten, sucht geeigneten
Wirkungskreis (auch Verwaltungsposition).
Zuschriften erbeten unter M-2558

K. H. Ruppel

Musik in unserer Zeit

Bilanz von zehn Jahren

Karl H. Ruppel, der seit 40 Jahren die
Pflege der Musik in Europa als Kri-
tiker aus nächster Nähe verfolgt hat,
legt in diesem Band die Bilanz seiner
Beobachtungen in den letzten 10 Jah-
ren vor: eine Sammlung kritischer Es-
says, die, von speziellen Anlässen aus-
gehend, sich prinzipiell mit den Pro-
blemen und der Lage der Musik in
unserer Zeit auseinandersetzen.

Etwas 288 Seiten, DM 18.50

Prestel-Verlag **Prestel**

WANDLUNGEN DER KLANGFUNKTION

„Am Klang werden drei Eigenschaften erkannt: seine Höhe, Farbe und Stärke. Gemessen wurde er bisher nur in einer der drei Dimensionen, in denen er sich ausdehnt. In der, die wir Tonhöhe nennen. Messungsversuche in den anderen Dimensionen wurden bisher kaum unternommen, ihre Ergebnisse in ein System zu ordnen, noch gar nicht versucht. Die Bewertung der Klangfarbe befindet sich also in einem noch viel unbebauteeren, ungeordneteren Zustand als die ästhetische Wertung der Harmonien. Trotzdem wagt man unentwegt, die Klänge bloß nach dem Gefühl aneinanderzureihen und gegenüberzustellen. Vielleicht würden wir noch genauer differenzieren, wenn Messungsversuche in dieser zweiten Dimension bereits ein greifbares Resultat erzielt hätten. Vielleicht auch nicht. Jedenfalls aber wird unsere Aufmerksamkeit auf die Klangfarben immer reger, die Möglichkeit, sie zu beschreiben und zu ordnen, immer näher gerückt. Damit wahrscheinlich auch einengende Theorien. Vorläufig beurteilen wir die künstlerische Wirkung dieser Verhältnisse nur mit dem Gefühl. Wie sich das zum Wesen des natürlichen Klangs verhält, wissen wir nicht, ahnen es vielleicht noch kaum, schreiben aber unbekümmert Klangfarbenfolgen, die sich doch mit dem Schönheitsgefühl irgendwie auseinandersetzen.“

Diese Worte fügte Arnold Schönberg seiner 1911 erschienenen Harmonielehre als einen Gedankengang an, der weit in die Zukunft weisen sollte. Schönberg erkannte, daß in der Musik unseres Jahrhunderts, in der Neuen Musik unserer Zeit, der Klang eine weitaus größere Bedeutung hat, als es früher der Fall war. Schönberg komponierte in jenem Jahre 1911 selbst ein Stück, in dem seine Vorstellungen von Klangfarben-Funktionen bereits verwirklicht wurden. Es ist der dritte Teil der Orchesterstücke opus 16 mit dem Titel „Der wechselnde Akkord — Farben“. Der Ausgangspunkt des Stückes, in dem die Töne eines fünfstimmigen Akkordes nicht verändert werden, nur mit dem Wechsel der Instrumentation und der Lagen Leben melodischer Art entsteht, war eine Überlegung, die Schönberg in der zitierten Harmonielehre mit diesen Worten formulierte: *„... es muß möglich sein, aus dem, was wir schlechtweg Klangfarbe nennen, Folgen herzustellen, deren Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt. Das scheint eine Zukunftsphantasie und ist es wahrscheinlich auch. Aber eine, von der ich fest glaube, daß sie die sinnlichen, geistigen und seelischen Genüsse, die die Kunst bietet, in unerhörter Weise zu steigern imstande ist“.*

Es ist erstaunlich, wie sicher Schönberg hier voraussah, und es ist fast verwunderlich, wie spät die Komponisten diesen Gedanken einer neuen Klang-Funktion verwirklichten. Erst seit wenigen Jahren nämlich treffen wir auf eine systematische Arbeit mit Klangfarben als Kompositions-Komponenten. Vorstufen hierzu finden sich natürlich nicht nur bei Schönberg, der eigenartigerweise seine Idee selbst bald unbeachtet ließ. Neben und sogar schon vor ihm war es Debussy, der den Klang als eine eigenständige Dimension der Musik bezeichnete und vom Kompositions-Technischen her neue Wege beschritt. Musik war für ihn: *„Klänge und Bewegungen — alles andere ist Geschwätz“*. Als „Geschwätz“ tat Debussy vor allem den Versuch ab, ihn als „Impressionisten“ zu rubrizieren. Noch heute wählen viele Musiker diese Klassifizierung, die das Wesen der Werke Debussyskennt. Im genauen Gegensatz zu Richard Strauss, der den Klang nicht als geistiges Ereignis, sondern als dekorative Oberflächen-Verputzung und im Sinne einer akustischen Farb-Photographie verwendete, wählte Debussy die konstruktive Chance der Klang-Gestaltung: an Stelle überkommener Harmonie- und Melodie-

Vorstellungen komponierte er mit bestimmten Klang-Gruppen oder -Komplexen, die in einer eigenen Zueinanderfügung dem Stück Sinn und Form geben, die aber eine melodische Verarbeitung eines Motivs nicht mehr in herkömmlicher Form zuließen. Wer „Nuages“ aus „Drei Nocturnes“ von hierher analysiert, stellt überrascht fest, daß lediglich Klanggestalten oder -motive in einer neuartig konstruierten Methode auftreten und dominieren. Die Emanzipation des Klanges als gleichberechtigter Bestandteil einer Komposition ist hier bereits vollzogen — im Jahre 1899. Die späteren Werke Debussys, am deutlichsten „Jeux“, bestätigen die gewandelte Perspektive, den Beginn einer Klang-Komposition an Stelle der puren Instrumentation.

Neben Schönberg und Debussy war es Anton von Webern, der, so paradox es erscheinen mag, die Möglichkeiten einer neuartigen und unmittelbaren Komposition des Klanges erprobte. Wo bei Debussy der Klang zerfasert wurde, aber immer noch deutliche Kontinuität und reiche Farbe behielt, da wurde bei Webern der Klang aufgesplittert und der Farbigkeit in steigendem Maße entkleidet oder seziert. Webern untersuchte gleichsam auf schöpferischem Wege die Methode, eine strukturelle Korrespondenz zwischen den Intervall-Verhältnissen und den Klangarten wie -positionen im seriellen Verfahren herzustellen. Joseph Matthias Hauer postulierte analog zur Farben-Totalität in Goethes Farbenlehre die Klangfarben-Totalität. Strawinsky gab Klang-Schichtungen und -Ballungen ungeahnter Vehemenz, Varèse weitete den Klangraum mit neuen, zeitnah wirkenden „Instrumenten“, mit viel Schlagzeug und mit Sirenen beispielsweise. Mit der Aufhebung der Konsonanz-Dissonanz-Spannung verlor der Komponist den Farbreiz oder -beigabe-Wert einer dissonanten Reibung. Letztes Glied in der Entfaltung des Klanges in neue, tatsächlich, wie Schönberg sagte, *unerhörte* Bereiche, wurde die elektronische Musik. Mit ihr wurde man auf ein besonderes Problem aufmerksam, das freilich bisher noch viel zu wenig Beachtung fand. Jene in Folge der Absage an das überkommene Tonalitäts-System frei gewordene Bewegung der Obertöne zeitigte eine Verschärfung der Klangbilder bis zur Schmerzhaftigkeit. Die frei gewordene Dissonanz rief potenzierte Dissonanz-Reibungen im Obertonbereich hervor, die problematische Nebenwirkungen darstellen. Die obertonfreie Sinuston-Musik (elektronisches Verfahren) bringt den Beweis: Intervalle, auf einem Instrument gespielt, dort mit schier unerträglichen Klangschärfen auftretend, erscheinen elektronisch vergleichsweise harmlos, da die Oberton-Reibungen wegfallen. Spielte man beispielsweise das elektronische Pausenzeichen von Hermann Heiß für den Hessischen Rundfunk mit einem herkömmlichen Instrument, würde ein „beleidigender“ Mißklang entstehen. Die Obertonlosigkeit kann indes für die Existenz der elektronischen Musik bedrohlich werden: die Klangreize werden weitgehend mit den Obertönen gewonnen, und die elektronische Musik hat den Mangel an Klangreizen mit anderen Faktoren, vor allem mit der Raum-Komposition, zu kompensieren, was neuerdings auch versucht wird.

Festzuhalten bleibt an dieser Stelle, daß alle Wandlungen des musikalischen Klangbildes, wollen sie ernst genommen werden, ihren Ausgangspunkt in einem schöpferischen, also kompositorischen Prozeß nehmen, nicht also von außermusikalischen Ereignissen her. Ausschlaggebend bleibt die Arbeit des einzelnen Komponisten mit dem „musikalischen“ Material, so sehr die Wechselwirkungen zwischen ihm und der Umwelt gerade bei Entwicklungen der Klangsprache mithelfen können. Neue Instrumente waren zumeist nur Folge-Erscheinungen der kompositorischen Gedanken, nicht oder nur ausnahmsweise umgekehrt.

Der Klang gewann also vom Kompositorischen her seine neue Bedeutung, eine Bedeutung, die in der Musikgeschichte noch nie ein Ausmaß angenommen hatte, wie es heute vor uns steht. Die Avantgardisten der jungen Musiker haben den Klang in das serielle Gerüst ihrer Werke gleichberechtigt einbezogen. Der Klang ist nicht mehr ein instrumentatorischer Akt, sondern ein kompositorischer Fakt. War der Klang bisher ein früher oft auch beliebig („ad libitum-



TONI FIEDLER · AUS DEM ZYKLUS «FESTKONZERT»
HORNBLÄSER



TONI FIEDLER AUS DEM ZYKLUS «FESTKONZERT»
FLÖTENBLÄSER

Besetzung“) gehaltener Zusatz (von Ausnahmen auch hier natürlich abzusehen), so gewann er nun eine mit Melodie, Harmonie und Rhythmus gleichzusetzende Funktion, ja erhielt oft ein Übergewicht, vergleichsweise dem der Melodie in verschiedenen homophonen Perioden der Musikgeschichte.

Merkwürdig bleibt der Umweg, den die jungen Avantgardisten genommen haben, die sich als Serielle hervortaten und nun schon kaum noch streng seriell arbeiten, sondern den Klang komponieren, ihm neue und adäquate Gesetze abzugewinnen trachten, ohne deshalb die recht wesentliche Erfahrung mit der seriellen Methode zu mißachten. Die jungen Musiker, die sich an Schönberg und vor allem an Webern anschlossen, bemühten sich nach dem Kriege zunächst darum, Weberns Aufsplitterung und Objektivierung des musikalischen Geschehens noch zu übersteigern. Die punktuelle Musik, die statistische Komposition, die hieraus resultierte, geriet in eine Kargheit und Sprödigkeit, deren Langweiligkeit, ja Öde durch Proportions-Spannungen der Tonbeziehungen nicht kompensiert werden konnte. Als rettender Ausweg erschien plötzlich die Möglichkeit einer Klang-Komposition, die man als eine Jahrzehnte hindurch brachliegende Idee entdeckte und mit der man die punktuelle Phase der Komposition fast als einen Umweg der Entwicklung zu erklären vermochte.

Mit einer Leidenschaftlichkeit sondergleichen stürzten sich die eben noch bis zum Exzeß nüchtern schreibenden Komponisten und Material-Anbeter in den Klang. Hörte man gestern ein so weitgehend zerpfücktes Klangbild, daß der Zusammenhang der Schallereignisse nicht mehr gewahrt zu werden schien, so füllte man nun das Geschehen mit einem gleichsam überdimensionalen Klang aus, gab sich dem Klang in seinen noch unerforschten, von der elektronischen Musik sehr wahrscheinlich auf anregende Weise aufgerissenen Räumen völlig hin. Die Orchester wuchsen in beängstigendem Maße an, jedes Werk erhielt eine grundlegend neue Besetzung, so daß es schwierig geworden ist, ein Konzert mit Werken der Avantgarde zu bieten: die Umbau-Pausen zwischen den Stücken nehmen mehr Zeit in Anspruch als die Stücke selbst. Pierre Boulez äußerte hierzu den Gedanken, nur noch längere Werke schreiben zu wollen, damit diese jeweils als einziges Stück eines Konzertes gewählt werden könnten. Da man verschiedene Realisationen bei improvisatorisch angelegten Kompositionen geben kann, sollte sich ein Konzert darauf beschränken, ein bestimmtes Werk eines Komponisten zweimal zu bieten, auf diese Weise die übliche Länge eines Konzertabends füllend.

Nicht nur die Wahl des Instrumentariums ist bei jedem Stück neu, sondern auch die Plazierung der Instrumente. Die räumliche Verteilung der Punkte, an denen die Klänge entstehen, spielt eine zusätzliche Rolle, nicht nur für den Effekt, sondern auch für die Klang-Entfaltung im Sinne der Klang-Komposition. Es besteht kein Zweifel, daß sehr viele junge Komponisten, die die Klang-Komposition neu entdeckten und nun mit einem oft faszinierenden Eifer exerzieren und exemplifizieren, nichts weiter bringen als eine neue Klang-Kulisse. Sie ist nicht im Sinne der neuen Möglichkeit eine Klang-Komposition, ist aber eine „Abart“, wenn man so will, der sich mancher Komponist gern bedient, um Erfolg einzuheimsen: ein geschickt und das heißt hier effektiv aufgebautes Klangbild fesselt die Hörer sofort, auch dann, wenn der Wert des Stückes lediglich in der Summierung von neuartigen Klang-Kombinationen beruht. Man könnte sagen, daß es bei der Klang-Komposition, ähnlich wie bei der Dodekaphonie, durchaus noch die Möglichkeit gibt, im althergebrachten Sinne zu arbeiten: hier bewußt auf dekorative Wirkung hin, dort mit Dreiklangs-Beziehungen. Deshalb sei nicht behauptet, eine Klang-Komposition müsse wirkungslos bleiben. Wer das imposante Mallarmé-Porträt von Pierre Boulez hörte, weiß, daß hier hinreißende Effekte erklingen. Aber wer das Werk genauer kennt, erfährt deutlich, daß sie nicht aufgesetzte Blendung oder Brillanz sind, sondern strukturell nahtlos einbezogener Teil der Komposition.

Der Hörer muß sich umstellen, er wird sein Ohr einem Klang-Geschehen öffnen, das aus sich heraus Form bilden kann und Träger wie Wesen der Musik zugleich sein will. Der Klang wird nicht als ein mehr oder weniger schönes Kleid einer Komposition zu erfassen sein, sondern als ein entscheidender Faktor der Gestaltung und kompositorischen Formulierung. Die Kombinationen und Aufgliederungen der Klang-Phänomene gilt es zu verfolgen, ihre Korrespondenz und auch ihre Bewegung. Zu rhythmischen, harmonischen und melodischen Spannungen kommen nun Klang-Spannungen, die stellenweise ausschließlich auftreten und die anderen Elemente der Musik entschieden in den Hintergrund drängen.

Die Gefahr, der man sich angesichts dieser so logischen Entwicklung gegenüber sieht, liegt darin, daß der dekorative Wert überbetont wird, daß es nur noch Klang gibt, dem man nicht viel mehr als eine Augenblicks-Wirkung entnehmen kann, weil er Oberfläche bleibt, mag sie noch so neuartig und geräuschreich sein. Erst die bewußte und strukturell gebundene, reine Effekte aussparende Klang-Komposition wird eine dauerhafte Faszinationskraft vermitteln. Wer von Donaueschingen über Köln bis Kranichstein-Darmstadt die Neue Musik innerhalb der vergangenen zwölf Monate studierte, sieht deutlich, wie groß die Chancen einer wirklich neuen, weil im Wesen gewandelten, weil die Klang-Funktion kompositorisch verändernden Musik-Gestaltung sind, wie verheißungsvoll hier eine von Schönberg geahnte und nun wohl endlich — in den Anfängen — verwirklichte Zukunft sein könnte. Der kritische Beobachter ahnt — angesichts vieler neuer Werke von Nilsson bis Berio — aber auch, wie gefährlich dieser Weg sein wird, wie nah Klangwucherei und Klangkulisse sind und in die Unverbindlichkeit eines totalen Klanges führen können.

ERNST KRENEK

PROPORTIONEN UND PYTHAGORÄISCHE HÄMMER

Daß das moderne serielle Denken Vorläufer, Vorbilder oder wenigstens Analogien in früheren Phasen der Musikgeschichte hat, ist wiederholt hervorgehoben worden, insbesondere im Zusammenhang mit der seriellen Vorherbestimmung der Zeitkomponente, deren Prinzip in der isorhythmischen Praxis der *Ars nova* des 14. Jahrhunderts in ihren Grundzügen formuliert erscheint. Hier wie dort handelt es sich darum, daß ein gegebenes Tonmaterial einem gegebenen Zeitschema zugeordnet wird; dort ist es der *Cantus firmus*, der einem in ihm selbst nicht enthaltenen rhythmischen Muster unterworfen wird, hier ist es eine aus der Tonreihe entwickelte Klangsubstanz, die in einer von welchen Voraussetzungen immer hergeleiteten Zeitordnung dargestellt wird.

Weniger Beachtung fanden gewisse Parallelen in den Darstellungsweisen, die dem seriellen Denken einerseits und dem Proportionalsystem des 15. Jahrhunderts andererseits zugrunde liegen. Diese Parallelen werden auch dem im Lateinischen weniger geübten Musiker klar, wenn er die neue und vortreffliche englische Übersetzung einer der wichtigsten Schriften zur Proportionslehre studiert, nämlich das „*Proportionale Musices*“ von *Johannes Tinctoris* (etwa 1475)¹.

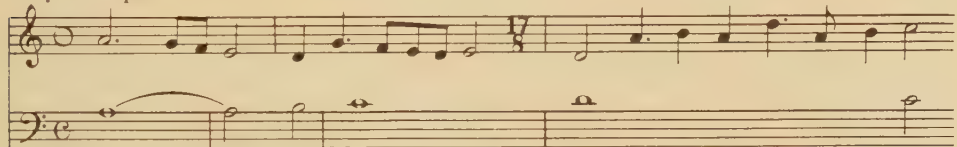
¹ Übersetzt von Albert Seay in: *Journal of Music Theory*, Bd. 1, Nr. 1, März 1957, Yale School of Music, New Haven, Conn., S. 22–75.

Daß das Proportionalsystem für lange Zeit als eine intellektuelle Verstiegenheit der von scholastischen Denkweisen versklavten mittelalterlichen Musiker betrachtet wurde, geht u. a. hervor aus der apologetisch gefärbten Diskussion der Materie in Willi Apels „*Harvard Dictionary of Music*“², wo er solche Vorwürfe mit dem Hinweis darauf zu entkräften sucht, daß man in der praktischen Komposition ohnehin nur die einfachsten Proportionen benutzt habe und daß das ganze System vor allem eine gesunde Übung für Chorsänger gewesen sei. In seiner „*History of the Notation of Polyphonic Music*“ (1943) schürft Apel etwas tiefer und kommt daher zu originelleren und überzeugenderen Resultaten. Er sieht dort im Proportionalsystem das Mittel, das den mittelalterlichen Komponisten zur Verfügung stand, um Abweichungen von dem als ein für allemal feststehend betrachteten Normaltempo der Musik darzustellen. Da man in Begriffen wie „etwas schneller“, „zurückhaltend“, „Allegro ma non troppo“ und dergleichen nicht zu denken bereit war, konnte man „etwas schneller“ nur in einer mathematisch genauen Relation zum Normaltempo ausdrücken.

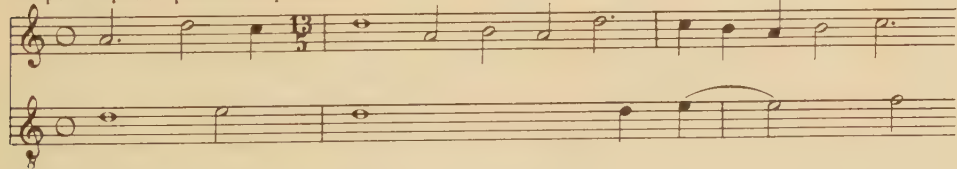
Diese Relationen reichen von der einfachen *dupla*, in welcher nach dem Proportionszeichen (♢) eine Brevis so viel Zeit einnimmt wie vorher eine Semibrevis (was wir heute noch „*alla breve*“ nennen) bis zu Gebilden wie *dupla sesquioctava*, in welcher 17 Noten der in moderner Notation als Viertel bezeichneten Kategorie gegen acht derselben Kategorie stehen, oder *dupla supertripartiens quintas*, mit 13 gegen 5, und *dupla superquadripartiens quintas*, mit 14 gegen 5.

Die Beispiele, die Tinctoris für diese Gattungen gibt, lauten in Albert Seays moderner Transkription folgendermaßen:

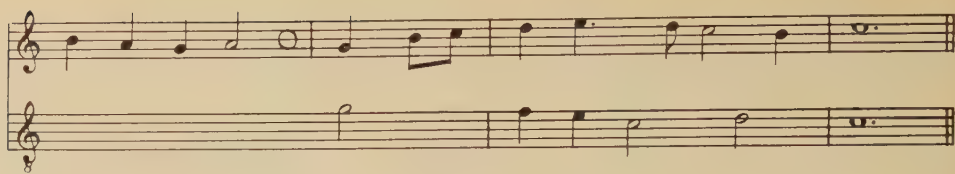
Dupla sesquioctava



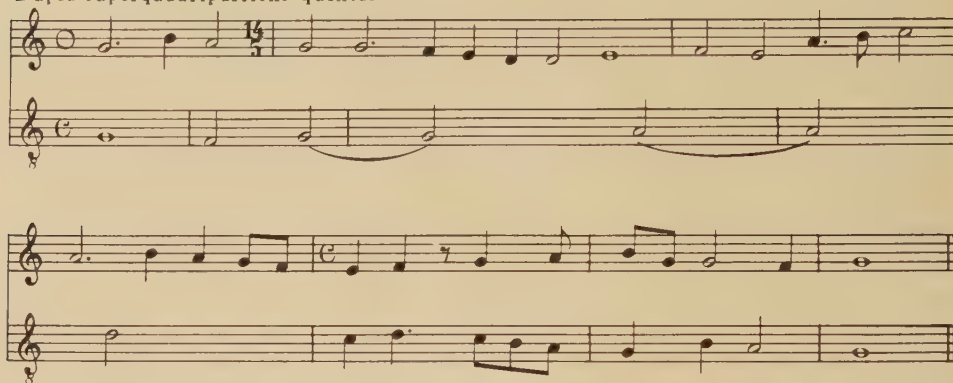
Dupla supertripartiens quintas



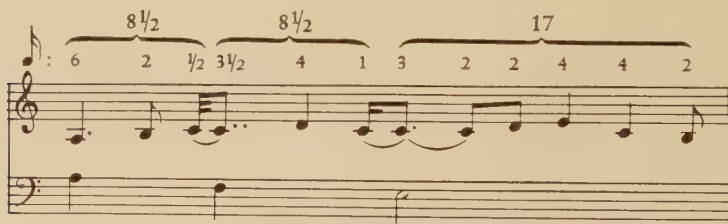
² Cambridge, Mass., 1944, S. 608.



Dupla superquadrupartiens quintas



Diese Beispiele sind „al fresco“ nicht allzu schwer auszuführen, weil die von der Proportion nicht betroffene Stimme sich im allgemeinen sehr langsam fortbewegt. Im Beispiel 1 genügt es etwa, sich vor Augen zu halten, daß die Oberstimme 17 ♪ zu produzieren hat, während die Unterstimme ihre ganze Note (= 8 ♪) aushält, so daß die beiden Stimmen die Oktave über C gleichzeitig zu intonieren haben. Will man die Töne im vorletzten Takt des Beispiels wirklich genau placieren, wird die Sache schon etwas schwieriger, da die Unterstimme in Vierteln fortschreitet. Ein Viertel der Unterstimme (= 4 ♪) entspricht $8\frac{1}{2}$ ♪ der Oberstimme, so daß die genauen Eintritte der Baßnoten folgendermaßen zu notieren wären:



In den schwierigeren Fällen der beiden anderen Beispiele bleibt kaum etwas anderes übrig, als sich die Viertel der Unterstimme in 13 bzw. 14 Zeitsplitter unterteilt vorzustellen und jedem Viertel der Oberstimme 5 solche Splitter zuzuweisen, um der Relation 5 : 13 oder 5 : 14 gerecht zu werden.

13 13 13 13 13

13 + 6 + 1 6 + 4 8 + 1+1 8 + 2 2 13

4 + 1 3 + 2 3 + 2 8 + 2 1+13 + 1 3 + 2 2 + 3 2 + 3 2 + 8

usw.

14 14 14 14 14

8 + 2 4 + 8 + 3 3 + 2 4 + 1 1+4 2 + 8 6 14

8 + 2 4 + 6 6 + 1½ ½+2 8 + 2 2+12 + 1 1 + 4 4 + 1 2+½ ½+2

usw.

Wenn man den Eintritt der Proportion als Tempowechsel ins Auge faßt, so läßt er sich mit den modernen Mitteln der Metronomisierung leicht darstellen. Wenn wir als das Grundtempo der Beispiele willkürlich $M \text{ ♩} = 60$ ansetzen, so ergibt sich für die beschleunigten Takte der Oberstimme von Beispiel 1 $M \text{ ♩} = 127,5$ (nach der Gleichung $8 : 17 = 60 : x$), von Beispiel 2 analogerweise $M \text{ ♩} = 156$, und für Beispiel 3 $M \text{ ♩} = 168$. Keine der beiden Darstellungsweisen wird die exakte Ausführung wesentlich mehr erleichtern als die andere. Wenn man

sich nun noch die Unterstimmen rhythmisch ähnlich lebhaft wie die Oberstimmen gestaltet denkt, werden die Schwierigkeiten sprunghaft anwachsen.

Die Zeitmessungen einer seriellen Komposition, wie etwa Stockhausens „No. 2 Klavierstücke I“ (Universal Edition, Wien) sind offenbar nach dem gleichen Prinzip berechnet. Das Grundtempo der Musik ist ebenso einheitlich wie das der mittelalterlichen: „so schnell als möglich“ für den kleinsten Zeitwert. Soweit es sich übersehen läßt, dürften die kürzesten Werte im zweiten Abschnitt von Takt 6 zu finden sein. In diesem Takt treten zunächst 5 Achtel an die Stelle von 4 Achteln des zu bestimmenden Grundtempos, sind also schneller als dieses im Verhältnis 4 : 5. Von diesen 5 Achteln werden die ersten zwei in 7, die restlichen drei in 11 gleiche Teile geteilt. Diese letzten stellen die kleinsten Zeitwerte des Stückes dar. In der Annahme, daß man diese weit auseinander liegenden elf Tonkombinationen in zwei Sekunden spielen kann, ergibt sich für die 12 Zweiunddreißigstel, an deren Stelle diese

elf stehen, eine Geschwindigkeit von 6 per Sekunde, d. h. 360 ♩ per Minute, d. h. $M \text{ ♩} = 90$. Wird diese Zahl im Verhältnis 5 : 4 reduziert, so erhalten wir $M \text{ ♩} = 72$ als Grundtempo des Stückes.

Betrachten wir nun z. B. den ersten Takt, so zeigt sich, daß hier elf Achtel an die Stelle der normalen zehn treten. Das M für diese Achtel ist also $10 : 11 = 72 : x$, wobei wir für x den Wert 79,2 erhalten. Die ersten sechs Achtel werden tatsächlich in diesem Tempo gespielt. An die Stelle der restlichen fünf treten sieben Einheiten. Deren Tempo ist zu berechnen durch $5 : 7 = 79,2 = x$, und x ergibt sich als $M \text{ ♩} = 110,88$ für den zweiten Abschnitt des Taktes.

Man kann nicht sagen, daß das leicht auszuführen sei, oder leichter als die Übungen des Tinctoris. Immerhin betreffen bei Stockhausen die metronomischen Verschiebungen mit Ausnahme ganz weniger, anderweitig übersichtlicher Stellen stets das ganze Gefüge der Musik, während bei Tinctoris verschiedene Geschwindigkeiten in verschiedenen Schichten gleichzeitig ablaufen.

Wie aus ihren Schriften hervorgeht, haben sich die seriellen Komponisten sehr bemüht, genaue Beziehungen zwischen den von ihnen zur Organisation der Zeitdimension aufgestellten Zeitreihen und den in der Tonreihe enthaltenen Intervallfolgen herzustellen³.

Einer der Leitgedanken hier ist, die Unterteilung von Zeiteinheiten von den Verhältniszahlen der Intervalle, d. h. von den Verhältnissen der Schwingungszahlen der sie begrenzenden Töne, abzuleiten. Merkwürdigerweise ist auch dieser Gedanke der Vorstellungsweise des Tinctoris nicht fremd, wenngleich natürlich die von unseren Zeitgenossen vorgeschlagenen Berechnungsweisen ganz verschieden sind.

In der Diskussion der Proportionen *dupla* (2 : 1), *sesquialtera* (3 : 2), *sesquitercia* (4 : 3) und *sesquioctava* (9 : 8) legt Tinctoris dar, daß diese Zeitproportionen zu identifizieren seien mit den Intervallen der Oktave, der Quinte, der Quarte und des Ganztons, welche Pythagoras durch das Aneinanderschlagen von je zwei Hämmern dargestellt habe, deren Gewichte in den betreffenden Verhältnissen zueinander standen. Die Beziehung zwischen Intervall und Zeitproportion ist offenkundig.

Man mag bedauern, daß niemand auf den Gedanken kam, den umgekehrten Weg zu gehen und die von Tinctoris so furchtlos aufgestellten komplizierteren Zeitproportionen in Intervalle zu übersetzen. Unsere Tonsprache wäre um ein Vokabular bereichert worden, das erst heutzutage durch die Mittel der elektronischen Klangproduktion zugänglich geworden ist.

³ Siehe besonders Karlheinz Stockhausen, „... wie die Zeit vergeht ...“, in: *die Reihe*, Nr. 3, Wien 1957, S. 24 ff.; auch György Ligeti, „Pierre Boulez“, *ibid.*, Nr. 4, S. 39.

LOTHAR HOFFMANN-ERBRÉCHT

WILHELM FRIEDEMANN BACH

Zur 250. Wiederkehr seines Geburtstages

„Am ersten dieses Monats ist allhier Herr Wilhelm Friedemann Bach, ein Sohn des unsterblichen Sebastians, im 74. Jahre seines Alters an einer völligen Entkräftung gestorben. Deutschland hat in ihm seinen ersten Orgelspieler, und die musikalische Welt überhaupt einen Mann verloren, dessen Verlust unersetzlich ist. Jeder Verehrer wahrer Harmonie und echter GröÙe der Tonkunst wird seinen Verlust tief empfinden.“

Mit diesen Worten zeigte die Juli-Nummer von *Cramers Magazin der Musik* im Jahre 1784 als einzige Zeitschrift den Tod des ältesten und begabtesten Sohnes Johann Sebastian Bachs an, jenes umstrittenen Künstlers, dessen Geburtstag sich am 22. November zum 250. Male jährt. Während die Werke seines Vaters in unserem Jahrhundert eine früher nie zu ahnende Renaissance erlebt haben, sind Friedemanns nur zum Teil wieder neu herausgegebene Kompositionen lediglich einem kleinen Kreis von „Kennern“ zur Kenntnis gekommen und werden, wenn nicht alles täuscht, kaum jemals größere Breitenwirkung erzielen. Diese Einschätzung, die heutzutage keineswegs aus Unverständnis oder mangelnder Bereitschaft resultiert (dürfen doch alle aus der Familie Bach entstammenden Werke eines allgemeinen Interesses sicher sein), enthüllt etwas von der Tragik, die das Leben dieses hochtalentierten Mannes beschattet und auch in seinen Kompositionen ihren Niederschlag gefunden hat. Uns Heutigen bleibt die Aufgabe, die Problematik dieser widerspruchsvollen Persönlichkeit ohne romantische Verzerrung zu erkennen, um sie aus ihrer Zeit heraus zu verstehen.

Friedemann Bachs Jugend verlief in den wohlgeordneten Bahnen des damaligen Bürgertums. Verhältnismäßig spät, erst im 10. Lebensjahr, begann der Vater, sich um die musikalische Erziehung seines Sohnes zu kümmern. Die schnellen Fortschritte im Klavierspiel des Knaben, die der pädagogische Aufbau des eigens für ihn angelegten *Clavier-Büchleins* widerspiegelt, rechtfertigten den verzögerten Beginn eines geregelten Unterrichts. Bald kam die Orgel als zweites Instrument hinzu, gefolgt von der Violine, in dessen Spiel ihn der junge Johann Gottlieb Graun unterwies. Schon im Jünglingsalter, während des Besuchs der Leipziger Thomasschule, war Friedemann ein vielversprechender Musiker, dem schon kleinere selbständige Aufgaben in der Thomaskirche anvertraut werden konnten. Als der Student der Rechtswissenschaften seit 1729 die Universität in Leipzig absolvierte, vertiefte er weiterhin seine musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten, für die das erstaunlich frühreife Klavierkonzert a-Moll ein beredtes Zeugnis ausstellt. Häufige Opernbesuche in Dresden weiteten den Gesichtskreis und blieben für sein zukünftiges kompositorisches Schaffen von nicht geringer Bedeutung.

Als Friedemann Bach 1733 das Organistenamt an der Dresdner Sophienkirche übernahm, deutete zunächst alles darauf hin, daß er in der damals üblichen Laufbahn eines Kirchenmusikers nach und nach aufsteigen und den Weg seines Vaters beschreiten würde. Die Stelle war zwar nur mäßig besoldet, bot dafür aber viel Freizeit, die der junge aufstrebende Musiker zur Fortsetzung seiner in Leipzig begonnenen mathematischen Studien und zur musikalischen Vervollkommenung verwandte. Der Umgang mit Hasse, dem im gleichen Jahr nach Dresden berufenen kurfürstlichen Kapellmeister, und so vortrefflichen Instrumentalisten wie Pisendel, Weiss und Zelenka machten ihn mit dem vorherrschend italienisch beeinflussten Stil der damaligen „neuen Musik“ hinreichend vertraut, wie überhaupt die Kunststadt Dresden einem Lernenden Anregungen mannigfaltiger Art vermitteln konnte.

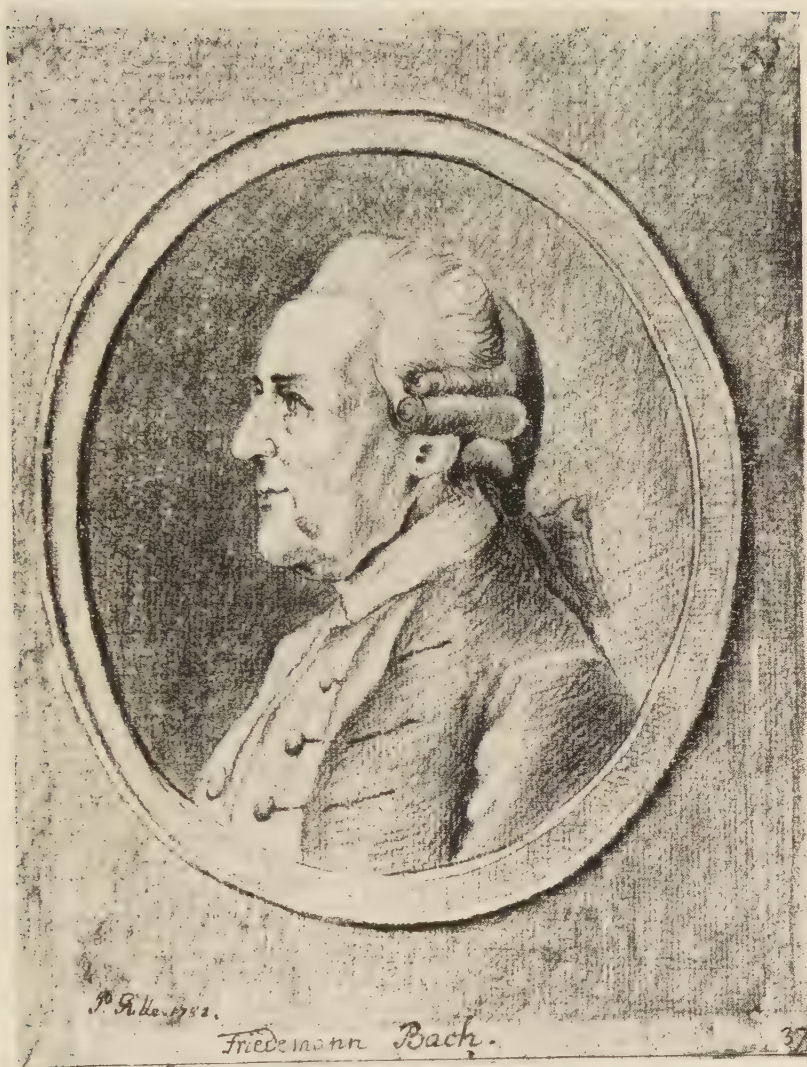
Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß für Bach die 13 Jahre seiner Dresdner Tätigkeit die wohl unbeschwertesten und schöpferisch produktivsten seines Lebens wurden. In rascher Folge entstanden zahlreiche Kammermusikwerke — Klavierkonzerte und -sonaten, Sinfonien, Trios und andere Kompositionen. Es sind diejenigen Werke, die uns auch heute noch musikalisch nahestehen dank ihrer überwiegend optimistischen Grundhaltung und gekonnten thematischen Verarbeitung, die niemals in die Bereiche des seichten galanten Stils abgeleitet. Nach diesen Kompositionen zu urteilen, besaß Bach alle Voraussetzungen, einer der großen Musiker seines Jahrhunderts zu werden.

Dennoch werden dem aufmerksamen Beobachter dieser Werke gewisse kompositorische Eigenarten nicht entgehen, die auf ein schon in jungen Jahren übersteigertes Ausdrucksbedürfnis schließen lassen. Bach suchte nach einer sehr subjektiven Seelensprache, nach einer verinnerlichten Musik, die nur gleichgeartete sensible Menschen anzusprechen vermag. Für die Musikliebhaber der damaligen Zeit, die an problemlosen italienischen Modelkompositionen Gefallen fanden, mußte diese Kunst zu kompliziert, zu schwer überschaubar und inhaltlich „verworren“ sein. Der „*Galant homme*“ des frühen 18. Jahrhunderts stand ihr verständnislos gegenüber. In Bachs Streben nach einer persönlich gestalteten Musik, das sich in vielen Werken der Dresdner Jahre erst tastend ankündigt, liegt einer der Schlüssel für die Erkenntnis seiner menschlichen und künstlerischen Tragödie der späteren Zeit. Weil er gradlinig seinen eigenen Weg gehen wollte, isolierte er sich mehr und mehr von seiner Umwelt, lehnte sich schließlich gegen sie auf, bis er an ihr zerbrach.

Die ersten Schwierigkeiten entstanden in Halle, wo er 1746 Kantor und Musikdirektor an der Hauptkirche wurde. Der erweiterte Aufgabenkreis, der dort seiner harrete, verpflichtete ihn auch zur regelmäßigen Aufführung eigener Kantaten, die nicht immer den Anklang fanden, den er sich erhofft hatte. Reibereien mit der Kirchenbehörde, oft nur wegen Nichtigkeiten, zum Teil aber auch auf Grund von Nachlässigkeiten im Dienst, förderten kaum die Lust zum Schaffen. Eine gewisse Beruhigung trat 1751 vorübergehend nach seiner Heirat ein, aber die zunehmende Erkenntnis, daß seine kompositorischen Bestrebungen nicht verstanden wurden, ließen die schöpferische Tätigkeit immer stärker erlahmen. Nur selten fand er die Kraft und Konzentration, seine meist improvisierten musikalischen Gedanken zu Papier zu bringen, noch seltener hatte er die Möglichkeit, sie drucken zu lassen. So zog er sich mehr und mehr auf die Orgel zurück. Es ist deshalb zu verstehen, daß er am Ende seines Lebens, wie der einzige Nachruf beweist, weiten Kreisen nur noch als hervorragender Organist bekannt war, als der letzte Vertreter einer großen Tradition.

1764 kündigte Bach in Halle, ohne eine neue Tätigkeit in Aussicht zu haben. Über die Konsequenzen dieses trotzigen Entschlusses war er sich damals sicher nicht im klaren. Versuche, in anderen Städten Fuß zu fassen, schlugen fehl und führten zu steigender Verbitterung, Schroffheit im äußeren Umgang und schließlich zu materieller Not. Als er 1774 nach Berlin übersiedelte, muß er noch einmal auf eine feste Anstellung gehofft haben. Seinen Unterhalt bestritt er notdürftig durch die Einnahmen aus einigen Konzerten, durch Stundengeben und die Widmung von Kompositionen an hochgestellte Persönlichkeiten, wobei er meist auf ältere Werke, die er überarbeitete, zurückgriff. Als Prinzessin Anna Amalia infolge einer Taktlosigkeit Bachs ihre gelegentliche Unterstützung zurückzog, besaß er nur noch wenige Vertraute. Krankheit überschattete die letzten Jahre seines Daseins, bis ihn 1784, von der Umwelt fast unbemerkt, der Tod ereilte.

Von Bachs überlieferten Kompositionen sind nicht mehr alle Werke für die Gegenwart zu retten. Seine Kirchenmusik verblaßt gegenüber den bedeutenden Schöpfungen seines Vaters, und auch manches Kammermusikwerk aus späteren Jahren ist nur flüchtig konzipiert und



WILHELM FRIEDEMANN BACH
NACH EINER RÖTELZEICHNUNG VON P. GULLE 1782
DEUTSCHE STAATSBIBLIOTHEK BERLIN
TAFEL 47

Esen bei dem Drucke nicht deutlich
 mit der handschriftlichen (Herr Präsident
 Esen im Hofen nicht vollständig
 Esen-Collegii die Verlesung
 wenn sich irgend die Esen-Blätter
 da stehen, dann, das auch bald
 zu sein. Wenn mir mit 10. Esen
 gegeben (Verlesung, samt dem in
 Esen sich verlesene Esen und der
 täglich zusammen (Verlesung
 bringen mich in 10. Esen
 und Esen (Herr Präsident) Esen
 samt an Esen.

In Erwartung einer günstigen
 Antwort habe ich die Esen zu
 sein

Herr Präsident Esen
 Herr Esen
 Herr Esen
 Herr Esen

Halle
 den 20. 7. 1767.

Herr
 Esen
 Herr Esen

offenbart jene Unrast und Ziellosigkeit, die den Meister im Alter seelisch schwer belasteten. Die stärksten Eindrücke vermitteln noch seine Klavierkompositionen. Einige der Sonaten, besonders die in D und Es, sind Kabinettstücke der empfindsamen Literatur. Von den Klavierkonzerten liegen nur einige im Neudruck vor und rechtfertigen ein sorgfältiges Studium. In den Klavierfantasien erreicht Friedemann nicht immer die künstlerische Höhe seines Bruders Carl Philipp Emanuel, etwa die der unvergleichlichen Es-Dur-Fantasie aus der vierten *Sammlung für Kenner und Liebhaber*. Vornehmlich den Fantasien der letzten Jahre fehlt die formale Rundung, die auch die freieste Komposition erst zu einem Kunstwerk erhebt. Trotz vieler brillanter Einfälle macht sich in ihnen der Mangel an Konzentration nachteilig bemerkbar.

Obwohl Bachs Trios und Duette für zwei Flöten bzw. Violen in einer gewissenhaften, leicht erreichbaren Neuausgabe vorliegen, sind sie nur wenigen bekannt. Gerade sie dürften vortrefflich geeignet sein, sich mit seinen Stileigentümlichkeiten vertraut zu machen. Sätze wie das expressive Larghetto aus dem zweiten D-Dur-Trio finden in der Kammermusik des mittleren 18. Jahrhunderts kaum ein Gegenstück. Das phantasievoll Schweifende, Irrationale im Linienpiel der Duette, etwa im ersten Satz des fünften Flötenduetts, stellt zwar an die Ausführenden höchste Anforderungen, offenbart aber auch eindrucksvoll Bachs leidenschaftliches Ringen um eine persönliche Aussage. In diesen Werken steht er als kühner Neuerer vor uns, als Individuum, das alle Bindungen zur Vergangenheit löst und in der Komposition ausschließlich sein eigenes Ich zum Ausdruck bringt.

Gerade diese Duette zeigen, daß Friedemann von allen Bachschen Söhnen zweifellos die größte Originalität besaß. Im Sinne des anbrechenden Sturm-und-Drang-Zeitalters war er ein echt „genialischer“ Mensch, hochbegabt, aber auch charakterlich unausgeglich. Er verstand es, seine ureigensten Empfindungen ohne Konzessionen an das Publikum in Töne umzusetzen, zu experimentieren und als Künstler in mancher Hinsicht seiner Zeit vorauszuweichen. Er war ein Einzelgänger, der, aus der Strenge des elterlichen Hauses entlassen, unweigerlich mit der Umwelt in Konflikt geraten mußte. Das Hallenser Amt, das er übernahm, konnte er nicht mehr mit der gläubigen Haltung seines Vaters erfüllen, weil ihm selbst der Glaube versagt blieb, das freie, von Mäzenen getragene Künstlertum aber, das er nachfolgend erstrebte, ließ sich zu seiner Zeit noch nicht verwirklichen. Daran zerbrach der Mensch und Künstler.

ROLF URS RINGGER

ZU BUSONIS „ENTWURF EINER NEUEN ÄSTHETIK DER TONKUNST“

Ferruccio Busonis 1906 geschriebener „Entwurf“ ist über ein Halbjahrhundert alt. Die meisten Probleme sind dieselben geblieben; manche Vision hat sich erfüllt, manche nicht, weil die Zeit sie noch nicht eingeholt oder die Musik sich anders entwickelt hat. Eine großangelegte Überschrift, welche die Vorstellung von einem umfänglich-dogmatischen Werk wachruft, und die mosaikartig, zwischen weiter Kunsterfahrung und freundschaftlicher Plauderei schwankende Ausführung stehen sich gegenüber und lassen ahnen von der Ohnmacht des Künstlers, wie wenig gefügig sich große Musik dem festen Griff erweist. Gerade das Wissen um diese Diskrepanz — „Der literarischen Gestaltung nach recht locker aneinandergesügt, sind diese Auf-

zeichnungen in Wahrheit das Ergebnis von lange und langsam gereiften Überzeugungen“ — zeigt, wie Busoni das Wesen der traditionellen und der kommenden Musik erfaßt hat. Wer aber so frei schweifend sich begibt, läuft Gefahr, sich in Widersprüchen zu verstricken. Busoni ist selber in diese Fallgrube geraten: so wahr seine Visionen erscheinen, so positionsversteift wirkt er dort, wo er lehrhaft praktische Vorschläge machen zu müssen glaubt. So wird kein schöpferischer Musiker auch heute nicht ehrlich-unberührt an dieser Schrift vorbeikommen, nicht weil sie ihm etwas fixiert mitgäbe, sondern ihn zum Nachdenken über die allzeitlich grundlegenden Probleme des Musik-Erschaffens zwingt.

Ursprung und Ziel der Musik ist für Busoni ihre Autonomie nach einer aus ihr entwickelten und nur ihr eigenen Gesetzmäßigkeit: *„Frei ist die Tonkunst geboren und frei zu werden ihre Bestimmung. Sie wird der vollständigste aller Naturwidersprüche werden durch die Ungebundenheit ihrer Unmaterialität.“* So sieht der an der Spätromantik zweifelnde und den Expressionismus ahnende Künstler die Musik von der Formidee bedroht. Trompetensignale und Donnerrollen der sprachlich-begrifflich gegängelten Programm-Musik verabscheut er wie die Vorstellung einer aus der Tradition entwickelten Absolut-Musik. — Musik ist noch nie frei gewesen, denn Musik ist Sprache. Wie lange sie mit unserer Wortsprache vereint gewesen und an welchem Entwicklungspunkte sie sich von dieser löste und später zu Kunst sich objektivierte, könnte eine Geschichte der Urmusik erforschen. Jeder Dominantseptakkord in Straußens „Don Juan“ will nach den ihm immanenten musikalischen Kräften aufgelöst werden, und kein zartes Ohr wird die Hornmelodie zu Anfang des zweiten Brahms-Klavierkonzertes vernehmen, ohne den romantischen deutschen Wald rauschen zu hören. Jedes Unterscheiden-Wollen wird demnach zur Konstruktion. Der Sprache gerinnen die Vokabeln zu festen Bedeutungen. Historisch gewachsene und gewaltsam aufgewärmte Archaismen wie Ereignisse in der neuesten Musik zeigen dies deutlich. Busoni ahnt die Not der Spätgeborenen: Kein Geigentremolo und kein Oboenseufzer läßt sich denken, ohne affektiv belastet zu sein. Je unverhüllter er sich darbietet, um so eher kann es trotzdem noch hingenommen werden. Dies Belastet-Sein durch die Tradition hat der große österreichische Zeitgenosse Busonis hingenommen und daraus sein symphonisches, grundlegend aus dem Wort-Ton-Verhältnis zu verstehendes Riesenwerk erbaut. Schönbergs und Weberns Lebenswerk bestehen zum überwiegenden Teil aus Ver-Tonungen und Bergs Hauptwerke sind zwei Opern, deren Musik nicht nummernhaft-autonom sich gebärdet, sondern ihre Größe gerade darin offenbart, indem sie dem sprachlichen Vorwurf sprachähnlich sich vermählt. Nach gewaltsamem Auseinanderheben erkennt Busoni die eigentlichste Domäne der Musik und gelangt damit der von ihm geforderten Einheit am nächsten — zum seelischen *Espressivo*.

Busoni ist der agierende Sänger verdächtig geworden, und er sieht die Möglichkeit der Oper als Kunstform nur noch im Irrealen oder im reinen Spiel. *„Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen, als der allein ihr natürlich zufallenden Region der Erscheinungen und der Empfindungen, sich bemächtigen und dergestalt eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einem Zauberspiegel oder einem Lachspiegel reflektiert; die bewußt das geben will, was in dem wirklichen Leben nicht zu finden ist.“* Sicher ist die Oper, seit sie in der florentinischen Renaissance zum Kunstwerk entfremdet wurde, durch ihre Stoffwahl fern allem Hier und Jetzt gewesen; die reifsten Werke Wagners paktieren mit der Raum und Zeit enthobenen übermenschhaften Götterwelt, Busonis einziges Opernwerk, in dem er ‚ernst‘ machen wollte, „Doktor Faustus“, ist Torso geblieben, und dem wohl bedeutendsten Musikdrama des bisherigen Jahrhunderts, Alban Bergs „Lulu“, ist der grausige Ernst dadurch gebrochen, daß es wesentlich vom Spiel durchdrungen ist. Der Entwicklungsweg, den Berg vom „Wozzeck“ zur „Lulu“ durchschritten hat, liegt weniger im musikalischen Material als in dessen Ausprägung

auf Grund der Bergschen Vorstellung von der Oper: die sprechgesangsmäßige Gestaltung der Singstimmen im „Wozzeck“ will die durch die Transposition des Schauspiels zur Oper eingetretene Verfremdung verwischen, während in der „Lulu“ die Verfremdung gerade durch die belkantistische Ausformung gesteigert und damit paralyisiert wird. Wer möchte die „Lulu“ nur in die Gattung der ernsten Oper einreihen: Es gibt kaum eine moderne Oper, in der so tief gelächelt werden könnte. Zudem hätte sich Busoni mißverstanden gefühlt, wenn man seinen „Arlecchino“ nur ins heitere Fach abschöbe.

Wie schon so mancher Künstler vor ihm, leidet auch Busoni an der Beschränktheit des Materials. *„Jede Notation ist schon Transkription eines abstrakten Einfalls. Mit dem Augenblick, da die Feder sich seiner bemächtigt, verliert der Gedanke seine Originalgestalt.“* Wie weit die notationsmäßige Fixierung das bloße Abbild einer bereits ausgewachsenen Gestalt ist, oder ob die Musik aus einem Keim gewissermaßen selbsttätig auf dem gegenüberstehenden Medium des Schreibpapiers sich entfaltet, oder wie weit eine komplexe Vision zuerst vereinfacht und stimmig gemacht werden muß, um strukturell gefaßt und aufgezeichnet werden zu können, wird bei jedem schöpferischen Musiker verschieden sein. Aber Busonis Einsicht weist nicht nur darauf, daß die schöpferischsten Gedanken nie ausgesprochen und die größten Kunstwerke vielleicht nur im Geiste geahnt worden sind, sondern auf das Urwesen der Musik und die damit verbundene Not deren Überwindung: die Zeit. An ihr empor sich rankend und von ihr gleichsam wieder getilgt, offenbart sich ihr nicht faßbares Wesen. Jede Auflehnung, auch in so bescheidener Form wie der der Notation, beschränkt sie in ihrem tiefsten Sinn. Entstehen gleichwohl noch Kunstwerke, dann nur aus dem großen Trotz-dem. Vielleicht liegt gerade darin die Leistung des Künstlers.

„Plötzlich, eines Tages, schien es mir klar geworden, daß die Entfaltung der Tonkunst an unseren Musikinstrumenten scheitert. — Wenn ‚Schaffen‘, wie ich es definiere, ein ‚Formen aus dem Nichts‘ bedeuten soll; wenn Musik zur ‚Originalität‘, nämlich zu ihrem eigenen reinen Wesen zurückstreben soll; wenn sie Konventionen und Formeln wie ein verbrauchtes Gewand ablegen und in schöner Nacktheit prangen soll; diesem Drange stehen die musikalischen Werkzeuge zunächst im Wege. Die Instrumente sind an ihren Umfang, ihre Klangart und ihre Ausführungsmöglichkeiten festgekettet, und ihre hundert Ketten müssen den Schaffenwollenden mitfesseln.“ Die spätere Entwicklung hat weitgehend darüber hinaus gefunden, nicht durch wesentliche technische Verfeinerungen der Instrumente, sondern durch deren Entcharakterisierung: Ungewöhnliche Tonhöhenlagen und denaturierende Spielarten haben einst ausdrucksmäßig entfernte Instrumentalcharaktere einander angenähert oder gleichgesetzt, um sie in die ihnen übergeordnete kompositionelle Struktur einzuschmelzen. Vervollständigende Ausfächerung des Einzelmomentes führt zu dessen Entcharakterisierung und weist zur ahnenden Schau des Aufgehens des einzelnen im Ganzen. Die Kritik am „vibrierenden Überschwang des Violoncellos“ und am „zögernden Ansatz des Hornes“ leitet über zum terroristisch-konformen Klanggenerator. Von der Formation des im bürgerlichen Zeitalter konzipierten und in unsere Zeit konservierend übernommenen Voll-Orchesters, welches vornehmlich auf den Gegebenheiten des vierstimmig-baßmäßig bestimmten Satzes beruht, ist zwar bestimmt keine Entfaltung mehr zu erwarten, denn dazu ist das heutige kompositorische Denken schon zu weit über dessen Fassade hinausgelangt. Doch die Möglichkeiten der Einzelmomente bleiben auch heute noch: Die Idee des selektionierten Orchesters reicht bis ins zweite Jahrzehnt unseres Jahrhunderts zurück und läßt sich nicht nur mit den Zeitumständen der Kriegs- und Nachkriegszeit erklären — wie etwa das Instrumentarium in Strawinskys „Histoire du soldat“ oder die seltsame orchestrale Unausgewogenheit in Schönbergs Orchesterliedern op. 22. Schon früh müssen die Musiker geahnt haben, welchen Schaden an Integralität

die moderne Musik genommen hat. Ihn nicht zu vertuschen, sondern mit Anstand auszutragen, mag am ehesten über deren Riffe hinwegführen.

Die letzten Seiten des „Entwurfes“ reichen von zartem Spürsinn über eine späte nicht verwirklichte Entwicklungsmöglichkeit zu musikalischen Reaktionsvorschlägen. „Polyphone Harmonik“ — ein Begriff, wie er sich in der freien Atonalität und später in der daraus sich entwickelten Reihentechnik als Aufhebung des Gegensatzes von Horizontaler und Vertikaler ergeben hat, trifft am ehesten das Wesen der neueren Musik. „Der Drittelton podit schon seit einiger Zeit an die Pforten, und wir überhören noch immer seine Meldung.“ Müßig zu unterscheiden, ob die beschränkte Differenziertheit des menschlichen Ohres oder das organische Herauswachsen der zweiten Wienerschule aus der Chromatik der Hochromantik eine weitere Aufteilung der Oktave als in die heute gebräuchlichen zwölf Halbtöne verhindert haben. Jedenfalls kann sich ein musikalisches Material nicht erinnern und apriorisch dem schöpferischen Musiker auftischen lassen, sondern wird nur in einer historischen Notwendigkeit fruchtbar aufgenommen werden können. So sind auch Busonis Vorschläge zu einer Anders-Graduierung der traditionellen Sieben-Tonfolge mehr ein Ausweg als ein Sich-Stellen der geschichtlichen Zwangsläufigkeit. „Ich habe den Versuch gemacht, alle Möglichkeiten der Abstufung der Siebenfolge zu gewinnen, und es gelang mir, durch Erniedrigung und Erhöhung der Intervalle 113 verschiedene Skalen festzustellen.“ Sie entsprechen eher einem spielerischen Neudekorieren eines bisher abgezielten Klangraumes statt der Einsicht, daß dieser Raum in seinen Grundmauern erschüttert ist und die Oktave als Angelhaken ihre bindende Funktion bereits aufgegeben hat.

Als ferne Ahnung einer erträumten Musik zitiert Busoni als Abschluß seines „Entwurfes“ aus Tolstois „Luzern“; — „Weder auf dem See, noch an den Bergen, noch am Himmel eine einzige gerade Linie, eine einzige ungemischte Farbe, ein einziger Ruhepunkt — überall Bewegung, Unregelmäßigkeit, Willkür, Mannigfaltigkeit, unaufhörliches Ineinanderfließen von Schatten und Linien, und in allem die Ruhe, Weichheit, Harmonie und Notwendigkeit des Schönen.“ Solches Aufgehen des Diskrepiierenden ist den in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Schaffenden ebenso Wunschbild wie Leitstern.

ELISABETH BAUERMEISTER-THOMA

MATTHESONS „HÄNDEL-KOMPLEX“

1760, ein Jahr nach Händels Tod, erschien in London anonym die erste Händel-Biographie. Ihr Verfasser war John Mainwaring. Außer seinen Lebensdaten (1735–1780) scheint nicht allzuviel über ihn bekannt zu sein. Chrysander, der Mainwarings Publikation als „reines Buchhändler-Unternehmen“ bezeichnet, „das sich nicht einmal Händels ausschließliche Verehrer als Käufer dachte, vielmehr die große Zahl derjenigen Engländer, die sich die Erscheinung des ausländischen Tonmeisters klar zu machen wünschten“, nennt den Verfasser einen „theologischen Gelehrten“. Englische Lexika, die ihm kaum mehr als zwei Zeilen widmen, führen ihn als „British clergyman“ auf. Möglicherweise war die Händel-Biographie seine einzige musikhistorische Arbeit. Als Theologe hingegen muß er zu seiner Zeit einen bedeutenden Ruf in England gehabt haben. Eine größere Anzahl seiner Predigten erschien im Druck. Aus all dem jedoch lassen sich keinerlei Schlüsse ziehen, in welchem Verhältnis er zu Händel gestanden hat und was oder wer gerade ihn veranlaßt hat, diese Biographie zu schreiben. Ob es allein seine zweifellos sehr große Verehrung für Händel war, steht dahin.

Der neuzeitlichen Händel-Forschung hält seine Arbeit verständlicherweise nicht in allem stand. Immer aber bleibt sie fesselnd durch ihre große Erlebnisfrische, die uns fast vergessen läßt, daß Mainwaring ja nur wenige Jahre wirklich bewußt Händel erlebt haben kann. Wem er seine Informationen über Händels früheres Leben verdankt haben mag, wird wohl nicht bekannt sein. Trotz mancher Einschränkungen und Berichtigungen stützt sich aber auch Chrysander immer wieder auf Mainwarings Ausführungen. Das allein schon würde genügen, dieses sehr warm geschriebene kleine Werk lesenswert zu machen. Für uns wird es aber auch noch von einem anderen Gesichtspunkt aus höchst bedeutend. Schon ein Jahr nach seinem Erscheinen wurde es von dem damals 80jährigen Mattheson ins Deutsche übertragen und kommentiert. Diesen Kommentaren nach zu schließen, scheint Mattheson mit Mainwarings Darstellungen keineswegs einverstanden zu sein. Einige dieser Kommentare seien herausgegriffen¹.

Zunächst sind es nur kleinere „Sünden“, die Mattheson Mainwaring ankreidet. Vor allem Verwechslungen. So verlegt Mainwaring Halle nach Obersachsen, schreibt „Zackaw“ statt Zachau und daß *„dieser eine gute Gesellschaft und ein volles Glas lieb hatte“* (19). Mattheson kritisiert: *„Hätte denn nicht Händels Leben gut genug beschrieben werden können, ohne diesen braven Tonkünstler, Zachau, 40 Jahr nach seinem Tode, wegen eines Glases Wein zu beschimpfen?“* Dann aber Mainwaring (19): *„Es klingt wol etwas seltsam, von einem siebenjährigen Substituten zu reden: denn älter konnte er nicht seyn, wo er es noch in der Tat gewesen, zur Zeit, da er seinem Lehrherrn anvertrauet worden.“* Mattheson: *„Daß sich der Verfasser dieser Geschichtserzählung nicht das geringste Gewissen gemacht habe, die Handgreiflichsten Anachronismos zu begehen, um seinen Held allzeit je länger je jünger zu machen, wird aus der Folge beweislich erhellen.“* Diese Anachronismen sind es zunächst vor allem, die Mattheson in Harnisch bringen. Allerdings müssen wir zugeben, daß Mainwaring kein guter Rechner gewesen sein kann, oder in seiner Verehrung für Händel tatsächlich lieber nicht zu genau nachgerechnet hat.

Vollends außer sich gerät Mattheson, als Mainwaring auf die Vorgänge in Hamburg zu sprechen kommt. Hier begnügt er sich nicht mehr mit Fußnoten. Er unterbricht die Übersetzung dreimal und „berichtigt“. Sicher entsprechen diese Berichtigungen zum Teil den Tatsachen. Letzten Endes aber will es uns doch scheinen, daß Mattheson nicht bloß sich selbst rechtfertigen, sondern auch seine eigenen Verdienste zu ungunsten Händels in ein möglichst helles Licht stellen will (27 ff.). Bezüglich der Hamburger Konflikte schreibt Mainwaring (31): *„Wie sehr ihm“* (Mattheson!) *„aber diese Beschimpfung zu Herzen gegangen, kann man aus der Art und dem Grade seiner Ahndung ermessen, welche mehr mit der glühenden Wuth eines Italieners, als mit der sanften Gelassenheit eines Deutschen übereinstimmt.“* Mattheson: *„Er nennet die Deutschen phlegmatisch, und besinnet sich nicht auf eine querelle allemande.“* Hierauf spielt Mattheson auch später noch einmal an. Mainwaring schildert die bekannte Szene, die sich zwischen Händel und der Primadonna abspielte (71). *„Darauf fassete er sie mitten um den Leib, und schwur, er wollte sie aus dem Fenster werfen, wenn sie weitere Worte machen würde. Man bemerke, daß dieses Fensterwerfen ehemals zur Bestrafung oder Hinrichtung (executing) der Missethäter, an einigen Orten Deutschlands, in Gebrauch gewesen, als ein Process, der mit dem tarpejanischen Felsensturz in etwas übereinkam, und vermuthlich daher seinen Ursprung genommen hat.“* Mattheson: *„Diese heldenmüthige That ist ohne Zweifel von hinten zu geschehen. Wer kann solchen Frauen und ihren Klauen von vornem trauen? Die donquixotische Erzählung und sinnreiche Anwendung auf den tarpejanischen Felsen, auf den Kriminalprocess ect. zeugen von des Verfassers großer Belesenheit in*

¹ Die eingeklammerten Zahlen beziehen sich auf die Seitenzahlen der Ausgabe „Georg Friedrich Händel“, Biographie von John Mainwaring, herausgegeben von Hedwig und E. H. Mueller von Asow, Lindau 1949.

Rechtssachen und ihren Geschichten. Wer ehrbar dabei aussehen kann, dem steht wohl an: insonderheit einem Deutschen, der es besser weiß und phlegmatisch ist.“ Auf Mainwaring's Äußerung (61): „Unser Geschäft ist nicht, einen Lobredner, sondern einen Geschichtsschreiber abzugeben“ entgegnet Mattheson: „So ihr das wißt, selig seyd ihr, so ihrs thut.“ Als Mainwaring die Vorzüge Dublins schildert und meint, Händel habe sich die Rechnung gemacht, „daß er sich den Weg zum Vortheil nicht besser bahnen könnte, als wenn er, zum Anfange, ein rührendes Beyspiel gemeinnütziger Handlung von Großmuth und Wohlthätigkeit gäbe“ (82), glossiert Mattheson: „On a beau être généreux & liberal, quand il n'en conte que des chansons, & que d'autres payent les violons, c'est en bon allemand: Mit der Wurst nach dem Schinken werfen.“ Endlich kommt Mainwaring auf Händels Gesundheit zu sprechen (86 f.). „Ein gewisser Umstand deutete, sonderlich nichts Gutes an, nemlich der gänzliche Verlust seines Appetits, der ihn auf einmal überfiel, und desto verderblichere Wirkung hatte, bey einem Menschen, der so, wie er, gewohnt war, eine ungeweine Portion an Speisen und Nahrungssäften zu sich zu nehmen. Diejenigen, welche ihn deswegen getadelt haben, daß er diesen niedrigen Trieben so übermäßig nachgehänget, hätten billig erwegen sollen, daß die Seltsamkeiten seiner Leibesnothdurft ebenso groß waren, als die Gaben seines Geistes.“ Und hier holt Mattheson nun zum vernichtenden Schlag aus. Er schreibt nichts als: „Sir. 38, 34, Phil. 3, 19.“ Durfte er auch nicht annehmen, daß alle seine Leser so bibelfest wären wie er selbst, so konnte er doch damit rechnen, daß jeder, der ihm bis hierher gefolgt war, seine Bibel zur Hand nehmen und nachschlagen würde. Und wir lesen: Sirach: „Er muß denken, wie ers fein glasiere und früh und spät den Ofen fege.“ Das ist für Mainwaring! Und Philipper: „Welcher Ende ist die Verdammnis, welchen der Bauch ihr Gott ist, und deren Ehre zuschanden wird, die irdisch gesinnt sind.“ Das ist für Händel!

Nicht ohne Vergnügen haben wir das alles gelesen. Letzten Endes aber legen wir das Buch doch sehr nachdenklich aus der Hand. Immer deutlicher fühlen wir, daß es nicht so sehr Mainwaring ist, dem die Aggression Matthesons gelten — mehr noch richten sie sich gegen Händel.

Um die Ursachen hierfür ganz zu verstehen, müssen wir uns Matthesons Persönlichkeit und die Rolle, die er zu seiner Zeit spielte, vergegenwärtigen. Matthesons Vater, dessen Ahnen Dänen waren, lebte in Hamburg und war so wohlhabend, daß er die Möglichkeit hatte, die reichen Anlagen seines Sohnes auf das vorzüglichste ausbilden zu lassen. So erhält Mattheson nicht nur eine umfassende Musikerziehung, sondern studiert auch nach Absolvierung der Schule Jurisprudenz und erwirbt sich reiche Sprachkenntnisse. Schon in sehr jungen Jahren erringt er musikalische Erfolge und tritt seit seinem 17. Jahr zunächst als Sänger, zwei Jahre später auch als Komponist und Dirigent an der Hamburger Oper auf. 1705 — mit 24 Jahren — verläßt er die Bühne, wird Hofmeister des Sohnes des Britischen Gesandten Joh. Wich, 1706 Legationssekretär, unternimmt zahlreiche Reisen mit dem Gesandten und bringt es schließlich zum interimistischen Residenten. 1715 nimmt er die Musikdirektorenstelle am Hamburger Dom an, die er aber wegen seines schnell fortschreitenden Gehörleidens, das bald zu völliger Taubheit führt, 1728 aufgeben muß. Nun widmet er sich im weitesten Umfang der Schriftstellerei. 1764 stirbt er, über 83jährig, in seiner Heimatstadt Hamburg. Dies in Kürze die äußeren Daten. Wie aber wirkten sie sich auf den inneren Menschen Mattheson aus?

Die frühen Erfolge, seine überlegene Bildung mögen wohl ein vorhandenes Selbstbewußtsein ins Übermaß gesteigert haben. Zu einer Zeit, als sein Geltungsbedürfnis schon starke Befriedigung findet, als Mattheson schon ein bekannter Künstler in Hamburg ist, tritt ein Konkurrent auf den Plan: Händel. Es ist wahrscheinlich, daß Mattheson in dem um vier Jahre Jüngeren zunächst den ungefährlichen „kleinen Mann“ sieht, daß es ihm Freude

bereitet, ihm seine vermeintliche Überlegenheit zu zeigen. Er nimmt sich seiner in großer Liebenswürdigkeit an, wird ihm Gönner und Mentor zugleich, führt ihn bei seinen Eltern und in anderen Hamburger Familien ein und verschafft ihm Schüler. Fraglos gefällt er sich in seiner Rolle als Beschützer Händels sehr gut, nicht ahnend, wie bald Händel über ihn hinauswachsen wird. Nach nicht allzu langer Zeit kommt es schon zu Kompetenzstreitigkeiten und zu dem bekannten Zweikampf auf dem Gänsemarkt. Daß dieser Zweikampf für Mattheson unruhlich endete, wissen wir. Anstelle des Rockknopfes, der nach Berichten anderer Matthesons Degen zersplittern läßt, bringt Mainwaring übrigens die interessante und äußerst wirkungsvolle Variante, daß eine Partitur Händels Leben gerettet hätte (31), *„wenn nicht eben eine freundliche Partitur, die Händel im Busen trug, solches verhindert hätte, durch welche auch selbst die Stärke eines Ajax hindurch zu dringen nicht vermögend gewesen seyn würde.“* Es ist kaum glaubhaft, daß die nach einiger Zeit erfolgte Versöhnung für Mattheson mehr als eine rein formale Versöhnung bedeutete. Vielmehr dürfte dieses Erlebnis für Mattheson ein Trauma geworden sein, das sich zunehmend zu einem regelrechten „Händel-Komplex“ auswächst. Matthesons Niederlage beschränkt sich ja nicht nur auf die Episode auf dem Gänsemarkt: einem so intelligenten Menschen wie Mattheson kann es auf die Dauer trotz aller Eitelkeit nicht verborgen bleiben, in welchem Maße ihm Händel überlegen ist. Händel braucht diesen Mentor nicht mehr, und vielleicht ist dies die schmerzlichste Erkenntnis für Mattheson. Er fühlt wohl auch instinktiv, daß ihm selbst schöpferische Grenzen gesetzt sind. Und so ist es vielleicht später nicht nur sein Gehörleiden, das ihn veranlaßt, die Komposition mehr und mehr aufzugeben und sich ganz der Schriftstellerei zu widmen. Hier hat er eine Waffe, die schärfer ist als sein Degen: seine Feder. Und hier liegt auch seine eigentliche Stärke, sein unbestreitbares Verdienst. Denn Mattheson, der bedeutende Theoretiker, kämpft nicht nur einen erfolgreichen Kampf gegen veraltete Methoden, vor allem gegen die alte Solmisation, er hilft nach Kräften mit, die neue Temperierung durchzusetzen und schreibt eine große Anzahl von Werken, die für die Musikwissenschaft von größter Bedeutung wurden. Wie er sie schreibt, das ist wiederum ein höchst interessanter Beitrag zur Erkenntnis seiner Persönlichkeit. Sarkasmus, Ironie geben seiner Sprache eine Schärfe, die kaum ihresgleichen hat. Er wettet, er donnert, er scheut sich nicht, seine Gegner mit groben Schimpfworten zu belegen. Schimpfworten, die für uns heute in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen unvorstellbar wären. Er sagt aber auch vieles derart schlagend, witzig und geistreich, daß wir nicht umhin können, ihm oft mit großem Vergnügen zu folgen. Sein zurückgezogenes Leben, der Verzicht auf so vieles, was anderen Menschen Freude macht, das fast allen Tauben eigene Mißtrauen, die zunehmende Verbitterung haben ihn wohl zu dem gemacht, was er war: der streitbare, gallige, unerbittliche Polemiker. Auch Händel bekommt in Matthesons Schriften noch da und dort einen kleinen Hieb ab, wenngleich er ihn an anderen Stellen zu loben sucht. Vor allem mag er Händel nicht verziehen haben, daß er seiner wiederholten Aufforderung, ihm Notizen für seine „Ehrenpforte“ zu senden, nie nachgekommen ist. Versetzen wir uns aber doch in Händels Lage. Was für Mattheson zum Komplex wurde, bedeutete für ihn wohl kaum mehr als eine kleine Episode aus seiner Jugendzeit, die mehr oder weniger in Vergessenheit geraten sein mochte. Er sah sicher längst keinen Gegner mehr in Mattheson. Wie sollte er auch? Er ging seinen strahlenden Weg; er ahnte, daß seine Werke eine größere Ehrenpforte für ihn bedeuten sollten, als Mattheson sie ihm je hätte erbauen können. Und so antwortete er Mattheson zweimal höflich und korrekt, bat um Geduld und äußerte sich überaus anerkennend und zustimmend zu Arbeiten, die Mattheson ihm geschickt hatte.

MUSICA-BERICHT

MONTEVERDI, SCARLATTI, KRENEK

Renaissance, Barock und Gegenwart — drei Epochen musikalischer Entwicklung, im vorliegenden Fall repräsentiert durch Claudio Monteverdi mit seinem „Orfeo“, durch Alessandro Scarlatti mit seiner „Griselda“, durch Ernst Krenek mit seiner „Quaestio Temporis“: eindringlich wird deutlich, wie sich die Zeiten miteinander verschränken. Entdeckerfreude, gerichtet auf die Vergangenheit, verbindet sich mit Aufgeschlossenheit für Novitäten, verwirklicht in der Gegenwart. Das sind Impulse, die unser Musikleben bestimmen, wie nachstehende Berichte bestätigen.

„Orfeo“

New York

Monteverdis „Orfeo“, die Oper, welche zusammen mit Dallapiccolas „Il Prigioniero“ den Auftakt der gegenwärtigen Saison des New York City Center bildete, wurde ein durchschlagender Erfolg. Robert Joffreys modern-stilisierende Choreographie und die überragende musikalische Leitung Leopold Stokowskis waren dafür wohl nicht minder verantwortlich als die trefflich spielenden Sänger, besonders Doris Yarick, Gerard Souzay und Joshua Hedt. Diese Beteiligten vermittelten den Zuhörern den Eindruck, bei einer sehr modernen, doch im wesentlichen stilgetreuen Wiedergeburt des ersten wirklichen Musikdramas der Operngeschichte zugegen zu sein. Der Monteverdischen Formgestaltung haftet nichts Schematisches an; sie ist vielmehr Inbegriff von Mannigfaltigkeit und Flexibilität. Dafür sorgen strophischer Gesang und Instrumentalritornell genauso wie die glückliche Mischung von Rezitativen und Arioso. Bei aller Freiheit ergibt sich mitunter durch brillante Meisterschaft erzielte Ähnlichkeit und sogar Symmetrie melodischer Phrasierung. Vor allem aber ist Monteverdis Stärke eine einheitliche dramatische Konzentration. Die dadurch unablässige Wirksamkeit war bestimmend für den Erfolg der New Yorker Aufführung. Man erinnert sich Marco da Gaguanos Ausspruch, Monteverdis „Arianna“ betreffend: „So ausgezeichnet war die Musik, daß wir mit voller Berechtigung sagen dürfen, daß die Macht, die der Musik des Altertums innewohnte, wiederhergestellt ist; denn Monteverdis Musik rührte alle Anwesenden zu Tränen.“ Hier war es ähnlich. Am Ende steigerte sich die Begeisterung zu frenetischem Jubel und zu einer Huldigung für den feurigen, betagten Maestro Stokowski. Tags darauf waren die Kritiken freigebig mit Lob. Ja, die Presse empfahl sogar, das Werk auf Tournee zu nehmen, so daß die Oper, die den Musikstudierenden so gut aus Büchern bekannt ist, für viele in den USA ein wirkliches Erlebnis werden würde.

Der Aufführung lag die hervorragende Neuausgabe von August Wenzinger (Bärenreiter) zugrunde.

Hans H. Rosenwald

„Griselda“

Hannover

Hannover erlebt gegenwärtig eine Art Alessandro-Scarlatti-Renaissance. Nach der unvergessenen szenischen Aufführung der Oper „Triumph der Ehre“ im Rahmen der Herrenhäuser Sommerspiele überraschte der NDR Hannover aus Anlaß der 300. Wiederkehr des Geburtstages des neapolitanischen Opernkomponisten mit der konzertanten Erstaufführung des dreiaktigen *Dramma per musica* „Griselda“ im Beethovensaal. Die Aufführung des 1721 in Rom entstandenen Werkes zog sich beinahe vier Stunden hin, und trotzdem wurde wohl die Mehrzahl der Musikfreunde nicht müde, diese Oper zu hören, welche das Eheschicksal des listigen Königs Gualtiero von Sizilien und der schwergeprüften Königin Griselda, die eine Hirtin war, behandelt. Über die seltsame Geschichte dieses antiken Liebespaares berichtete bereits Petrarca in einem lateinischen Sonett und später Boccaccio im letzten Kapitel seiner Novellensammlung „Il Decameron“.

Diese Oper enthält eine Fülle bezaubernder Musik, wundervolle Arien und Ensembles, die die sechs Gestalten der Oper dramatisch bildhaft charakterisieren, die seelenstarke Griselda und deren Tochter Costanza, den König Gualtiero mit seiner geheuchelten Grausamkeit, den feurigen Ritter Ottone sowie den Fürsten Corrado und dessen Bruder Roberto. So unmittelbar die Arien ansprechen: die Rezitative sagen uns wenig, sie ermüden. Otto Drechsler ist die Einrichtung der Partitur zu danken; es hätte sich aber auch ein Fachmann finden müssen, der die Oper auf ein normales, zweieinhalb Stunden nicht überschreitendes Maß bringt.

Das Interesse an dem Werk erlahmte jedoch nicht. Es lag neben den erlesenen ariosen Kostbarkeiten

der Partitur an dem Glücksfall einer hervorragenden Solistenbesetzung. Die Wiedergabe des Rundfunkorchesters und der Garberschen Solistenvereinigung unter der zuerst merkwürdig schematisch bleibenden, schließlich aber mehr und mehr erfüllten, ja mitreißenden Leitung Bruno Madernas hat ein Werk zum Leben erweckt, das in konzentrierter Form alle Chancen hat, die heutige Bühne in ähnlichem Sinne wie Monteverdi zu bereichern. Die Aufführung, die Studiocharakter hatte, besaß in der jungen, virtuos gestaltenden Sopranistin Mirella Freni eine ideale Vertreterin der Titelpartie. Von den beiden Tenören gebührt Ernst Haefliger mit seiner im dramatischen wie lyrischen Impuls gleichermaßen bewundernswerten Ausdrucksgebung hohes Lob. Aber auch Peter Witschi, in der wesentlich kleineren Partie des Corrado, stellte sich als ein feiner Beherrscher des altitalienischen Belcantostils heraus. Schwieriger war es für Eugenia Ratti, sich mit der reinen, klar ausschwingenden Stimmgebung abzufinden, die für Scarlatti zu fordern ist. Im dritten Akt aber hatte auch sie sich von der ariosen Leidenschaft ihrer Partner inspirieren lassen. Zum baritonalem Glanzpunkt der Aufführung wurde Heinz Rehfuss mit seiner in allen Registern kraftvoll-männlich ansprechenden Stimme, während man der mehr im Lyrischen beheimateten, an sich wundervoll nuancierenden Stimmgebung Pierre Mollets mehr dramatische Glut und Entschiedenheit gewünscht hätte.

Erich Limmert

„Quaestio Temporis“

Hamburg

Als Ernst Krenek kürzlich darüber befragt wurde, wie denn der Hörer bei total durchorganisierter Musik alle Veränderungen des Tons — die Abwandlungen der Toneigenschaften oder Parameter — erkennen könne, berichtete er ein Erlebnis. Auf einer seiner Reisen sei er auf ein Kunstwerk aufmerksam gemacht worden, das im Turm eines gotischen Domes angebracht war. Man konnte es mit bloßem Auge kaum erkennen und benötigte ein starkes Fernglas, um wenigstens einige der gepriesenen Schönheiten ausfindig zu machen. Auf seine Erkundigung, warum man denn dieses Kunstwerk in einer solchen Höhe angebracht habe, wenn es doch so bedeutend wäre, sei die Antwort gewesen: „Es ist gar nicht angebracht, um von Menschen betrachtet zu werden. Es ist geschaffen zur höheren Ehre Gottes.“ Ähnlich — so fuhr Krenek fort — käme es auch in seinen jüngsten Werken nicht darauf an, daß alle Einzel-

heiten gehört würden. Mitteilen solle sich das Ganze, wobei ein gewisses irrationales Moment durchaus mitbedacht sei. Aber um diese Wirkung zu erzielen, sei eben eine totale Organisation unerlässlich. Serielle Musik, die aus solcher Organisation resultiere, tendiere letztlich zu einem gelenkten Chaos.

Man darf unterstellen, daß Krenek bei diesem Gespräch an die eben gemachten Erfahrungen bei der Komposition seiner „Quaestio Temporis“ dachte: eines im Auftrage der „Fromm Music Foundation Chicago“ geschaffenen Orchesterwerkes, das unter der Leitung des Komponisten im „Neuen Werk“ des Norddeutschen Rundfunks Hamburg uraufgeführt wurde. (Zu diesem Werk erschien aus Kreneks Feder bereits in „Musica“, Heft 7/1960, eine Analyse.) Kreneks hervorstechende Eigenschaft als Komponist ist, daß er nicht weniger wagt als die jungen Avantgardisten, aber dabei furchtloser ist. Das vollkommen gelenkte Chaos, gleichzusetzen mit jenem Ruhezustand einer quasi idealen Unordnung, den Fritz Winckel in Anlehnung an einen Begriff der Thermo-Dynamik die „maximale Entropie“ nennt, bereitet der jüngeren Komponisten-Generation das größte Kopfzerbrechen. Ihre Sorgen laufen, vereinfacht gesagt, darauf hinaus, daß im Stadium totaler Statik nichts mehr vermittelt wird, was das Ohr erregt. An die Stelle fixer Intervall-Konstellationen treten dann amorphe Texturen, die das serielle Prinzip wieder aufheben. Krenek hat keine Scheu vor der Zahl: sein neues Stück ist im Sinne des Wortes ausgezählt. Neu daran erscheint mir, daß nicht nur der horizontale — oder zeitliche — Dichtegrad kompositorisch bestimmt ist, sondern auch der vertikale; und das nicht auf dem Wege der traditionellen Polyphonie, sondern durch Auszählen rhythmischer Abläufe.

Nur im letzten Abschnitt — es gibt deren elf, entsprechend den elf Intervallen der Grundreihe —, einzig im elften Abschnitt also, in dem die größte horizontale Dichte mit der größten vertikalen zusammenfällt, wurde von jenem statistischen Verfahren Gebrauch gemacht, das innerhalb eines abgegrenzten Raumes die freie Verteilung der Töne zuläßt, und das einige Komponisten ausschließlich anwenden möchten. Besagter Abschnitt ist bei Krenek durchaus ein Höhepunkt, vergleichbar der Coda in der klassischen Musik. Die Souveränität gegenüber der Zahl bewirkte in dem knapp 18 Minuten dauernden Stück eine Mobilität, die sich von der Starrheit schlecht komponierter serieller

Stücke deutlich abhebt. Das Ohr registriert sogar tonale Folgen und Jazz-Anklänge: die natürliche Versammlung aller Elemente bezieht das Geläufige mit ein. Von einer „aphoristischen“ oder „punktuellen“ Komposition kann nicht mehr die Rede sein; derartiges scheint bereits der Vergangenheit anzugehören. Eine neue Irrationalität, gestützt von entsprechenden Instrumenten wie Vibraphon und Glocken, verbindet sich mit aufschreckenden Effekten. Sie sind bei solcher Planung kaum vorhersehbar: die Komponisten stehen heute genauso überrascht vor ihren Werken wie die Hörer. Das Sinfonieorchester des NDR realisierte die „Quaestio Temporis“ makellos — die im Titel apostrophierte „Frage der Zeit“ schien dennoch vor allem eine Frage an die Zeit zu sein.

Claus-Henning Bachmann

FESTLICHE TAGE

Opernfestspiele oder Starparade?

München

Über die Frage nach den bewegenden Gründen, Absichten und Zwecken sommerlicher Festspiele immer wieder zu diskutieren, ist sinnlos. Sie sind zu unverrückbar festen, gewohnten Saisonscheinungen geworden wie die großen Sommerschlußverkäufe der Bekleidungsindustrie. Nur besteht zwischen diesen beiden der wesentliche Unterschied, daß das, was man im sommerlichen Kunstverkauf zu beachtlich erhöhten Preisen geboten bekommt, im Winter billiger zu haben ist, ohne daß dabei etwa die Qualität geringer wäre. Es kann im Gegenteil, wie es bei diesen Münchener Festspielen mehrfach zu beobachten war, der Fall eintreten, daß die „Stargäste“, mit denen man einzelne Aufführungen besonders garnierte, unter dem ortsüblichen Niveau des Stammensembles lagen. Der auswärtige Besucher muß dann zu falschen Schlüssen über die originale künstlerische Verfassung der Münchener Staatsoper kommen, und der heimische Opernfreund braucht sein von dem Geldbeutel bestimmtes Fernbleiben nicht zu bereuen. Es liegt an diesem leidigen Rangierbetrieb mit den Starsängern auf den Kunstbahnhöfen der Festspielorte, daß München kein eigenes prägnantes Gesicht besitzt, denn es leiht sich den Wagnertenor aus Bayreuth, der dort den Lohengrin auch nicht besser singt als in München den Bacchus in der Strauss-Ariadne, und die in Salzburg als Mozartexpertin hochgelobte Sopranistin zeigt sich huldvoll als Primadonna auch einmal in der bayerischen Hauptstadt, die sie wahrscheinlich schon als Kunstprovinz wertet. Das

hat München bei seinem eigenen hohen Standard nicht nötig. Viel entscheidender als diese reine Prestigefrage wiegt aber die Unmöglichkeit, diese Starsänger zu einer dramaturgischen Homogenität zu bringen und unter dem Gesetz des Werkes zu einer organischen Einheit zusammenzuschließen. So wird aus den Festspielen eine bunte Starparade, die wohl den meisten Festspielbesuchern genügt und hinter die man bereits resigniert Wünsche und Forderungen nach mustergültigen neuen und diskutablen Werkleistungen zurückstellt.

Schon der festliche Einleitungsakkord mit einer Neuinszenierung der „Meistersinger“ war getrübt durch den Mangel eines bestimmenden Leitmotivs, von dem ja die Idee des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes lebt. Man hat den Eindruck, daß jede der für die Inszenierung verantwortlichen Persönlichkeiten in strenger Klausur voneinander getrennt ihre eigenen Vorstellungen sorgfältig gehütet hat. Die Regie von Wolf Völker war ein ängstlicher Kompromiß von Realismus, deutscher Lyrik und zaghaftem Blicken nach Neubayreuth ohne eine tapfere, überzeugende eigene Meinung. Man hätte ihm eine entschiedene Inszenierung gegen Bayreuth kaum übelgenommen, zumal der dortige scharfe abstrakte Kurs bereits Anzeichen der Lockerung erkennen läßt. Noch weniger sind die Bühnenbilder von Heinz Pfeiffenberger verstanden worden, der offensichtlich mit Originalität kokettierte und dabei aber an einem optischen Fluidum genau vorbeioperierte. Sie standen in keinerlei Beziehung zur regielichen Absicht. Nur als Kuriosum der Verirrungen sei erzählt, daß man den Lehrbuben pikfeine, elegante Skihosen angezogen hatte, die selbst in St. Moritz Aufsehen erregt hätten. Außer diesen visuellen Unterschiedlichkeiten ließen dann noch im Solistenensemble merkwürdige Besetzungen eine werkdienliche konzessionslose Synthese vermissen. Drei Partien wurden von ihren Trägern überhaupt erstmalig gesungen, wobei zu fragen wäre, ob Festaufführungen Bewährungsproben für künftige Wagnersänger sind. So waren der Koloratursopranistin Wilma Lipp die weit und sicher zu führenden dynamischen Ausdrucksbogen des Evchen unverkennbar fremd. Fritz Uhl als Walter Stolzing war zunächst darauf bedacht, stimmlich über Wasser zu bleiben. Und der junge Friedrich Lenz wagte als David noch nicht, über seinen in den Umrissen recht einfachen künstlerischen Schatten zu springen. Jeder war fühlbar bemüht, zunächst einmal anständig mit seiner Partie fertig zu werden. Am ehesten schien sich noch der Schuster-

Poet von Otto Wiener zuzufügen. Er hat nicht die seine Umwelt bewegende patriarchalische Kraft und Fülle und konnte sich gerade deshalb leicht zwischen den Unbestimmtheiten der Aufführung bewegen. Die scharfe geistige Prägnanz des von Bayreuther Auffassungen geformten Beckmessers von Karl Schmitt-Walter mußte völlig fremd und isoliert in dem undefinierbaren geistigen Raum dieser Inszenierung stehen. Hier wurde vollends die unkünstlerische Linie aller dieser Entscheidungen offensichtlich, die nicht auf ein einheitliches Ziel ausgerichtet war, sondern die lediglich Einzelheiten aneinanderreichte. Joseph Keilberth blieb bei diesem Nebeneinander nichts anderes übrig, als die auf der Bühne fehlenden künstlerischen Energien durch einen kraftvollen Realismus im Orchester zu ersetzen, der zwar manchmal das Gleichgewicht zwischen beiden Ebenen zu stören drohte, aber doch notwendig war, um der Aufführung überhaupt ein bestimmtes Profil zu geben.

Außer den „Meistersingern“ gab es bei diesen Festspielen wahrscheinlich in Rücksicht auf Bayreuth nur eine zweite Wagner-Oper, den „Tristan“ in der alten Inszenierung, die vor allem durch Martha Mödl und Wolfgang Windgassen im guten Lichte Bayreuths stand. Das besonders gepflegte Patenkind Richard Strauss bildete mit sechs Opern den Mittelpunkt des Münchener Geschehens. Als besondere Pikanterie war sein Familienporträt „Intermezzo“ neu zur Schau gestellt, das wahrlich kein Repertoirestück ist, sondern eher eine einmalige kühne Demonstration, daß sich von Strauss auch alltägliche Banalität in Musik setzen läßt. Nur fragt es sich, ob in dieser Selbstdarstellung nicht ein gutes Stück von Ironie zu entdecken ist, die die Handlung etwas von dem autobiographischen Realismus ablenkt. In den sinfonischen Zwischenspielen glaubt man davon etwas zu spüren, nicht umsonst wurde doch einmal gesagt, dieses Werk solle besser eine Sinfonie mit szenischen Zwischenspielen genannt werden. Rudolf Hartmanns Inszenierung hatte offensichtlich mehr das reale Geschehen im Auge, dagegen verspürte man in den Bühnenbildern von Jean Pierre Ponelle ein ironisches Blitzen. Als Hausfrau Christine legte sich Hanny Steffek keinerlei Hemmungen in der Darstellung drastischer Resolutheit auf, und daß Hermann Prey für den Kapellmeister Storch auch energische Töne fand, könnte man als Reverenz gegenüber dem duldsamen Autor gelten lassen. Joseph Keilberth dirigierte diese zweite Neuinszenierung der Festspiele mit Aufmerksam-

keit für die individuellen Werte der Partitur, die das eigentlich Bedeutsame an dem Werk bleiben. Die anderen Strauss-Opern erschienen nicht nur szenisch, sondern teilweise auch in der Besetzung in bekannten Wiedergaben. „Arabella“ und „Capriccio“ waren wieder das eifersüchtig gehütete Monopol von Lisa Della Casa, die diese Aufführungen zu höchst persönlichen Angelegenheiten macht. Diesem Sängertyp irgendwelche dramaturgischen Erwägungen über einen Strauss-Stil entgegenzuhalten, der eine wahrhaft verdienstvolle Aufgabe für München wäre — Clemens Krauss war einmal auf dem Wege dahin —, ist zwecklos, solange es ihm allein nur auf stimmliche Demonstration ankommt und das Publikum damit zufrieden ist. Vielleicht ließen sich noch die gut sitzenden Stimmen von Hildegard Hillebrecht und Ingeborg Bremert, die in der „Ariadne“ die Titelpartie und den Komponisten sangen, davon überzeugen, wie primär auch bei Strauss die melodische Führung vom Sinn des Textes her bestimmt wird und von daher die Plastik des Ausdrucks erhält. Erika Köth brillierte wieder als Zerbinetta. Inge Borkh hat ihre „Salome“ sehr in der Drastik der Konvulsionen gemildert. Und in den drei „Rosenkavalier“-Aufführungen dominierten die einheimischen Kräfte, vor allem Annelies Kupper und Marianne Schedt. Mozart mußte sich völlig mit altbekannten Repertoireaufführungen von „Don Giovanni“, der „Entführung“, „Così“ und „Figaro“ begnügen. Bei den Dirigenten dieser Aufführungen sei das ausgesprochene Mozartgefühl von Eugen Jochum und Fritz Rieger besonders vermerkt. Zu dem Festwochenprogramm gehörten noch die bereits besprochene Gesamtinszenierung der „Trionfi“ von Orff und schließlich noch Verdis „Falstaff“ mit Dietrich Fischer-Dieskau, der außerdem noch sein hohes Ansehen als Konzertsänger in einem Händel gewidmeten Kammerkonzert und in einem Wolf-Liederabend zur Geltung bringen wollte, wobei er allerdings auch erkennen ließ, daß sein vielgepriesenes Stilgefühl für das Lied auffallende Grenzen erkennen läßt. Auch Erika Köth wollte nicht zurückstehen und sang mit Hermann Prey Wolfs „Italienisches Liederbuch“, wobei ihr ein primäres Ausdrucksvermögen für das Schelmisch-Neckische zu bescheinigen ist, das ja wohl auch ihren sängerischen Charakter wesentlich bestimmt. Aus dem Vielerlei der Münchener Wochen sollten nur einige besondere Dinge, die für den heutigen Festspiel-Starbetrieb charakteristisch sind, hervorgehoben werden.

Joachim Herrmann

Schumann-Fest

Zwickau

Noch einmal war der am idyllischen Schwanenteich gelegene Park von der Herbstsonne überglänzt, als ausländische Gäste, die Robert-Schumann-Gesellschaft und die Jugend der Stadt zum Denkmal zogen, das bald in einem Meer von Blumen und Kränzen stand. Zwickau weiß um seine Pflichten und Möglichkeiten. Seit 1847 datiert die Tradition der Schumann-Feste. Das auf neun Tage berechnete jüngste Festival suchte in vielfältiger Weise, dem Werk des Dichter-Komponisten gerecht zu werden. Oper und Oratorium standen nicht zur Diskussion. Dafür dominierten Sinfonik (mit Ausnahme der „Vierten“) und Kammermusik, Lied und Chor. Drei Vorträge kreisten um Werk und Ideen des zu Ehrenden. Am stärksten berührte das verlesene Referat von *Beaufils*, Paris, über „Mythos und Maske bei Robert Schumann“, weil hier Fragen des persönlichen Schicksals ebenso dargelegt wurden wie die romantische Haltung im allgemeinen. Hans *Pisdner*, Berlin, beleuchtete das Verhältnis Schumanns zu Chopin. Der Moskauer Schumann-Spezialist *Shitomirski* legte ein persönliches Bekenntnis zu seinem Meister ab.

Verwandte Geister berücksichtigten Hans *Storck* und das Städtische Orchester mit Mendelssohn Bartholdy (Hebriden), Chopin (Regina *Smendzianka* bestach im f-Moll Konzert) und Schumann (Frühlingsinfonie). Alexander *Gauk* machte mit der Dresdner Staatskapelle die „Rheinische“ zum Höhepunkt. Clemens *Dillner* interpretierte das Cellokonzert. Der Manfred-Ouvertüre fehlte es an Schumannscher Tiefe. Franz *Konwitschny* blieb bei der zweiten Sinfonie C-Dur ein Triumph vorbehalten, weil er mit dem prächtig disponierten Gewandhausorchester die heterogenen Teile dennoch zwingend und klanglich leuchtend zusammenzufassen vermochte. Das war ein entscheidender Beitrag zum Thema moderner Interpretation Schumannscher Sinfonik. Otto *Reinholds* oft gespieltes „Triptychon“ gab den Auftakt. Dmitri *Paperno* mühte sich um das a-Moll Klavierkonzert wohl technisch, jedoch ohne Poesie.

Reich war der Kammermusiksegen. Dieter *Zechlin* bewies seine Schumann-Verbundenheit („Davidsbündlertänze“, „Kreisleriana“). Durch die Einheit von gesanglicher und geistiger Leistung fesselte Günther *Leib* mit dem „Liederkreis“ und der „Dichterliebe“. Das Gewandhausquartett spielte Haas und Schumann, dazu mit Günter Kootz das feurige Klavierquintett Es-Dur. Stilistische Erwägungen lagen kaum der bedenkenlos zusammen-

gestellten Vortragsfolge der tonlich und technisch vorzüglichen Geigerin Marina *Jaschwili* zugrunde, die zwischen Sonaten von Schumann und Prokofieff leider ungehemmt dem Arrangement huldigte. Preisträger internationaler Schumann-Wettbewerbe von 1956 und 1960 stellten sich mit Annerose *Schmidt* (Sinfonische Etüden), Wolfgang *Hellmich* (Lieder von Schumann, Gerster und Strauss) und dem jungen *Johnson-Quartett*, Stockholm, vor. Wie man Schumannsche Chormusik heute vortragen sollte, entsentimentalisiert wohl, dennoch erfüllt von den harmonischen und melodischen Schönheiten, führte der Leipziger Rundfunkchor unter Dietrich *Knothe* vor, gütig beinahe als Modellfall. Noch viele Helfer standen im Dienste des Festes: das Dresdner *Lucasz-Quartett*, Studierende der Dresdner Musikhochschule und des Zwickauer Konservatoriums wie der disziplinierte Zwickauer Opernchor unter der Leitung von Martin *Brückner*. Eine von Karl *Laux* geleitete Tagung der Robert-Schumann-Gesellschaft beriet die nächsten Pläne: den dritten Internationalen Wettbewerb für 1963 wie kleinere Schumann-Feste in Leipzig (1962), Dresden (1963) und Zwickau (1964). Gäste aus der Bundesrepublik, Frankreich und Schweden, der Tschechoslowakei, Polen, Ungarn und der Sowjetunion nahmen am 20. Zwickauer Schumann-Fest teil. Beziehungsvoll gewählte Werke von Kodály, Bartók, Haas, Eisler, Meyer, Gerster, Reinhold, Cilensek und Freyer gaben dem neueren Schaffen seinen auch im Geiste Schumanns berechtigten Platz.

Hans Böhm

Musik beim Europäischen Forum

Alpbach

In Alpbach sind die Voraussetzungen für musiksoziologische Erörterungen günstig. Man befindet sich gewissermaßen in einer sozialen Ausnahme-situation: im dauernden Gesprächskontakt mit den Professoren und in einer Art Arbeitsurlaub. Der größte Teil der anwesenden Studenten hat die Grenzen des gewählten Faches hinter sich gelassen und sucht Erkenntnis im wissenschaftlichen Nachbarlande: an der Arbeitsgemeinschaft „Musik — Gesellschaft — Sprache“ (analog zum Gesamtthema „Sprache und Welt“) nahmen Soziologen und Musikwissenschaftler, aber beispielsweise auch ein musikalisch interessierter Nationalökonom, ein Jurist und ein Physiker teil. Die Barrieren zwischen den Musik-„Produzenten“ und den Musik-„Konsumenten“ werden bei solcher Bereitschaft, über den Gartenzaun zu blicken, nur ganz vereinzelt und dann als krasse Vorurteile wahrgenommen.

Immerhin sind sie vorhanden, und der Musiksoziologe Alphons *Silbermann*, der das erwähnte Seminar leitete — anfangs zusammen mit Ernst *Krenek*, zum Schluß alternierend mit René *König* —, nannte als ursächlich die Mythologisierung, Ästhetisierung, Romantisierung, Philosophierung und den dauernden Hinweis auf vorgebliche Krisen. Demgegenüber frage die positivistische Musiksoziologie nach dem „Faktum“: es sei im „Musikerlebnis“ zu sehen, das der Autokritik, dem individuellen Urteil unterliegen müsse.

Es wäre einigermaßen aussichtslos, den Stoff von elf Sitzungen auch nur andeutungsweise repetieren zu wollen — dennoch seien stellvertretend zwei Ansichten wiedergegeben: zunächst die eines Teilnehmers, der sein Musikerlebnis am Ende befreit sah von verbalem Ballast, und dann ein Bedenken des Verfassers dahin, ob ein bedingungsloses Anpassen (des Mittlers, nicht des Künstlers) an ein als pluralistisch angenommenes Gesellschaftssystem nicht zu einem ästhetischen Pluralismus führen könnte, der alle strukturellen Verbindlichkeiten schließlich außer Kraft setzen würde. Das „Material“ wird ja nicht nur manipuliert, sondern auch gehört: insofern ist jeder Produzent zugleich auch Konsument, der den größeren, passiven Teil womöglich nachzieht.

Die Alpbacher Konzerte erwiesen sich in diesem Jahre als Solistenabende von besonderem Rang. Eine Serenade auf dem Kirchplatz, ausgeführt von der Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker, belegte an Beispielen von Wellesz und Apostel neben einem Werk von Mozart, daß diese Gattung selbst in Österreich nur noch sehr synthetisch am Leben gehalten wird. Julius *Patzak* sang Ernst *Kreneks* „Reisebuch aus den österreichischen Alpen“: eine intime Geburtstagsgabe an den Komponisten, der sie sich — am Flügel — selber mitbereitete. Der Wiener Organist Anton *Heiller* und die Sopranistin Laurence *Dutoit* gaben ein kostbares Geistliches Konzert. Der Geiger André *Gertler* spielte mit ausgezeichnetem Können und einiger Glätte Bartók. Alexander *Kaul* gab einen Klavierabend mit Stücken von Berio, Stockhausen, Henze, Dallapiccola und Fortner: man hatte bei diesem sensiblen, am stärksten wohl der Welt Fortners zugeneigten Pianisten zuweilen das Empfinden, daß er lieber Chopin gespielt hätte. Ernst *Krenek* und Egon *Wellesz* waren auch wertvolle theoretische Darlegungen zu danken; der Vortrag von Wellesz über „Die Sprache der Musik im Orient und im Westen“ ließ eine tiefe Ehrfurcht vor

fremden Kulturen erkennen. Klug zusammengestellte Schallplattenkonzerte ergänzten die in Alpbach gegebenen Informationen über Musik.

Claus-Henning Bachmann

Reger-Fest

Dortmund

Unverkennbares Zeichen des Andrangs zu Reger während der Festwoche, die Dortmund ihm widmete, war jedenfalls die Riesenschlange am einzigen Sinfoniekonzert-Kassenschalter, der offen hatte. Das Ungeheuer ist auf Kulturveranstaltungen der Ruhrstadt schon mehrmals gesichtet worden. Selbst abgehärtete Engländer hätte es in Staunen und Ehrfurcht versetzt. Eine Viertelstunde warteten drinnen Rolf Agop und sein großes Orchester engelsgeduldig, bis die letzten aufgebrachten Publikumsnachzügler einpassiert waren. Danach stellte sich leider heraus, daß die Verspätung noch eine ernstere Ursache hatte, nämlich die, daß der Solist Max *Rostal* einer schmerzhaften Indisposition nicht hatte Herr werden können und das selten genug gehörte Violinkonzert ausfallen mußte.

Eine Uraufführung, ein sechs Minuten kurzer Sinfoniesatz von 1890, aufgefunden im Nachlaß Hugo Riemanns, entschädigte. Hat sich da der 17jährige Junge Max Reger hingesetzt und ohne Schulfuchserie einen Kopfsatz geschrieben, wie er 70 Jahre lang nicht mehr geschrieben worden war, d. h. seit der Neunten Sinfonie von Ludwig van Beethoven. Das Hauptthema fällt kaum weiter auf, wohl aber sofort die scharf fluktuierende Figuration. Das Seitenthema bietet Hornpoesie in Momentaufnahme. Die Durchführung hat ein paarmal Hemmungen. Doch das Ganze strebt in immensem innerem Eiltempo dem Ende entgegen. Es ist der Parallellfall zu Schönbergs Wagner-Anfängen und Weberns ersten Brahms-Mahler-Ansätzen; abermals ein Beweisstück, wie behende ein Nachwuchsgenie seine Kraft in einer Sache verausgaben kann, die dann die Musikkritiker zunächst einmal vorzeitig Stilkopie schimpfen.

Was wäre geworden, wenn sich diese Kraft in Regers Gesamtwerk hätte ungebrochen entwickeln können? Mußte es eigentlich sein, daß er nur als Vollender und nicht als einer der großen Neuerer endigte? Ein Orchesterwerk wie die „Ballettsuite“ 1913 mag nach wie vor genußvoll zu hören sein; Aufsehenmachendes aber ist auch in dem Mittelsatz („Pantalon“) nicht enthalten, den Reger wohl aus guten Gründen seinerzeit wegstrich. Die verspätete Uraufführung ergab, daß inzwischen andere Komponisten mehr Witz und Satire nicht nur auf

derartige Halbfensterlinge, sondern überhaupt alle Gestalten der Commedia dell'arte verwandten.

Die „Romantische Suite“, darin Reger wie nirgend sonstwo nach der Palme eines deutschen Debussy strebt, musizierte das Orchester bereits im vorausgegangenen Jugendinfoniekonzert äußerst fein und kulturvoll.

Auf den 72 mächtig und klar disponierten Orgelregistern in der Reinoldikirche spielten Thomasorganist Hannes Kästner, Eduard Büchsel und andere dann noch vieles, was seither bedeutend im Schaffen neuerer evangelischer Kantoren fortgewirkt hat. An dem älteren, 1943 zerstörten Walcker-Instrument am selben Ort hatte 1910 beim ersten Max-Reger-Fest Thomaskantor Karl Straube gesessen. Damals wie diesmal hatten sich alle Kulturinstitute Dortmunds intensiv eingeschaltet, auch mit Chorabenden, Liedprogrammen, Vorträgen und Kammermusiken. *Heinrich von Lüttwitz*

Menuhin-Festival

Gstaad

Der große Erfolg des Menuhin-Festivals spiegelt sich in der Tatsache, daß mit jedem Jahr die Zahl der gebotenen Konzerte zunimmt. Das erste Programm umfaßte zwei Schubert-Quintette; auf das Forellenquintett, gespielt von Hephzibah Menuhin, Yehudi Menuhin, Ernst Wallfisch, Gaspar Cassado und Rudolf Frei folgte das Quintett in C-Dur, op. 163 mit Alberto Lysy und Maurice Gendron. Der nächste Abend bot sowohl Vokal- als Instrumentalmusik, ausgezeichnet zusammengestellt von Nadja Boulanger. Musik aus sieben Jahrhunderten und sieben Ländern bildete eine Art Requiem. Das Kammermusikprogramm wurde mit Menascés „Syrinx für Flöte solo“ eröffnet, daneben erklang eine Sonate von Debussy für Flöte, Harfe und Viola. Im dritten Konzert hörte man Beethovens Serenade in D-Dur in ausgezeichnetem Ensemblespiel, ferner Werke von Debussy, Schumann, Bach. Dieser Abend, der in nichts denen der allgemeinen Konzerte glich, war getragen vom Geist eines Musizierens unter Freunden, der diesem Festival das Gesicht gibt. Zu den letzten drei Konzerten kam das Züricher Kammerorchester nach Saanen. In jedem dieser Konzerte übernahm Yehudi Menuhin die Leitung eines Werkes. Unter den Kompositionen, die das Orchester unter Edmond de Stoutz mit Gaspar Cassado als Solisten spielte, sei in erster Linie dessen Bearbeitung von Vivaldis Cellokonzert in e-Moll genannt, die etwas von italienischem Sonnenschein in die kleine Kirche im Berner Oberland brachte. *Harry R. Beard*

OPER

Theodor Holterdorf: „Alexander“

Bremen

Das „Theater am Goetheplatz“ brachte von Theodor Holterdorf die Oper „Alexander“ nach dem Schauspiel „Die Gesteinigten“ von Friedrich Forster zu einer beifällig aufgenommenen Uraufführung. In zwei prägnanten Akten werden die Empfindungen musikalisch gedeutet, die vier junge Griechen zu einem Attentat gegen den großen Usurpator veranlaßten, wird Alexanders Höhen-Diktatorenrausch, dessen Begrenzung durch die Seelentische der Vorwürfe und das Zurücksinken in die Ernüchterung und Ermattung gezeigt. Das ist an sich undramatisch, bleibt statisch und muß entweder aus der psychologisierten Musik belebt oder durch die Verwendung der aus dem Film bekannten Rückblende bewegt werden. Regisseur Herbert Decker brachte dies Geschehen in seiner latenten Resignation und zugleich mit monumentaler Spannung an die Rampe. Die Einfügung legaler Elemente aus dem Hör-Schau-Theater, der Pantomime, bewahrt die Oper vor reiner meditativ-ordinatorischer Kompliziertheit. Das erste Traumbild jedoch und die Zutat einer inaktiven Bacchantin dürfte die klassische Dramaturgie als unökonomisch bezeichnen.

Für Holterdorf waren die Gliederungen Anlaß zu einer spannungsreichen Partitur mit gekonnter, raffinierter Instrumentation, rhythmisch effektiv bis zum Schlager-Typus. Er verläßt die tonale Basis nicht vollständig und führt seine Harmonik zwingend in die geistige Situation. Ihm steht der gesamte Apparat der Homophonie und Polyphonie zur Verfügung. Dabei ist es ihm gegeben, aus dem Rezitativgesang (aus der Sprechmelodie entwickelt) einige ausgezeichnete Ensembles hervorzuheben. Holterdorf bietet dem bundesdeutschen Theater einen gelungenen Diskussionsbeitrag zum modernen Musiktheater, dem man wünscht, daß er sich im Gebrauch abschleift. Die Bremer Uraufführung unter der Stabführung des jungen George Alexander Albrecht war stimmlich wie schauspielerisch ausgezeichnet. Günther Schneider-Siemssen hatte dem Spiel ein dem Surrealismus genähertes, kristallin-blockiges Bühnenbild, Herbert Freund eine einfallsreiche und präzise Choreographie beigeleitet. *Hans Stephan*

Zwei Reutter-Einakter

Stuttgart

Die Württembergische Staatsoper gab dem prominentesten schwäbischen Komponisten, Hermann Reutter, anläßlich seines 60. Geburtstages die

Ehre der Saisoneroöffnung. Man hatte zwei ältere Werke gewählt und zu einem knapp abendfüllenden bunten Gespann vereint: den Operneinakter „Saul“ und das Ballett „Die Kirmes von Delft“. Das gab Gelegenheit, sich von der Wertbeständigkeit dieser beiden Werke zu überzeugen, die schon 32 und 23 Jahre alt sind. Damals 1928, als Reutter den „Saul“ schrieb (der 1954 neu instrumentiert wurde), mochte noch die Abwehrstellung gegen das musikalische Gestern, vor allem gegen das monstrosöse Musikdrama Wagners, mitspielen. Kürze, Schrofheit und Ungefühligkeit hießen die Lösungsworte jener Zeit, die von der symphonischen Oper übergenuß hatte und sich um neue Formen bemühte.

„Saul“ ist schon durch seine Form gleicherweise bezeichnend für die Experimentierlust jener Epoche, wie für die Reutters selbst, der sich nie mit der Kopie des Herkömmlichen begnügte. Der Einakter ist — lange vor Orffs „Bernauerin“ — Schauspiel und Musiktheater zugleich: zwei gesungenen stehen fünf gesprochene Rollen gegenüber; die Musik, in dankbarem Gegensatz zum symphonischen Musikdrama, wo sie alles zu sagen hatte, übt sich in der Kunst des Schweigens. Streckenweise herrscht das Wort vor. Das Wort eines Dichters, nicht eines dienenden Librettisten, denn Alexander Lernet-Holenias Buch hat sprachliche Qualitäten. Reutter, den die flüchtige Tagesaktualität der Zeitoper nie lockte, bestach wohl das Archaisch-Gleichnishaftes des Vorwurfs: Die biblische Episode von König Sauls Gang zur Hexe von Endor liegt ihm zugrunde. Reutters Tonsprache, den hart hingeworfenen kakophonischen Akkordbrocken (die freilich längst ihre Kanten abgestoßen haben) merkt man die Lust jener Zeit an der neugewonnenen Freiheit an. Das ausdrucksvolle Melos der führenden Instrumente hat innere Spannung. Reutters dramatischer Instinkt kündigt sich im Gleichgewicht von Musik und Szene, im fast nahtlosen Ineinandergehen von Wort und Gesang an.

Der junge Regisseur Hartmut Boebel vom Karlsruher Staatstheater hielt sich an die balladesken Stimmungsgehalte, die er mit sicherem Griff und plastisch herausarbeitete; überzeugend in der Verwandlung von Sängern in Sprecher, überbetont in den chargierenden Bauern, effektivvoll in der Lichtregie. Eine versprechende Talentprobe: Gustav Neidlinger, ausgeruht und gut bei Stimme, kämpfte manchmal heftig gegen die Orchesterfluten an, gab jedoch dem von Gewissensqualen geplagten Saul starkes, zugleich herrscherliches und menschliches Profil. Eine angenehme Überraschung Paula

Brivkalne als Hexe: sehr gespannt, hingegeben in der dämonischen Besessenheit, durchschlagskräftig und dennoch unforciert im Gesang.

Viel unproblematischer gibt sich Reutter in seinem Ballett „Die Kirmes von Delft“. Es ist eine leicht tanzbare Ballettmusik. Leider vermochte die Aufführung nicht das Niveau des vorangegangenen Einakters zu halten. Sie blieb ganz im Konventionellen stecken. Rochus Gliese hatte für den „Saul“ eine atmosphärische Szene entworfen; hier jedoch fiel ihm nicht mehr ein als provinziell bepinselte Schauprospekte und Kostüme, von denen man nur sagen kann, daß sie sehr bunt waren. Auch die Choreographie der neuen Trainingsleiterin und stellvertretenden Ballettmeisterin Nina Nilanowa erhob sich nicht über Routine. Die Solisten sorgten für einige attraktive Höhepunkte: Georgette Tsinguirides bewältigte diese ihre erste Hauptrolle mit sauberer Technik, Temperament und persönlicher Ausstrahlung, ein reizvoll fremdartiges, zerbrechlich zartes Wesen. Ray Barra war ihr Partner, wie immer berstend vor Aktivität und brillant in den Sprüngen. Karl Maria Zwißler, der Gastdirigent, erwies sich als mit Reutters Musik wohlvertraut. Beeindruckter Beifall nach dem Operneinakter, langanhaltender nach dem Ballett. Auch der anwesende Komponist konnte sich vor dem Vorhang dafür bedanken. Kurt Honolka

Strindberg mit Weberns Musik Mainz
Mit einer bemerkenswerten Neuinszenierung von Strindbergs selten gegebenem „Traumspiel“ eröffnete das Städtische Theater seine Spielzeit, kein theaterfröhlicher beschwingter Auftakt, aber ein ernst zu nehmender. Die unter Siegfried Nürnbergers Regie erfolgte Wiederaufführung ging in der „Uraufführung“ der Neuübersetzung durch Willi Reich in Verbindung mit Anton Weberns „Sechs Orchesterstücken“ in Szene. Sie bildeten zu den jeweiligen Bildergruppen den musikalischen Vorspann. Der nachdenkliche Widerhall rechtefertigte den Versuch, diesen düsteren zeitkritischen Strindberg wieder zu verlebendigen. In der saturierten Epoche um die Jahrhundertwende entlarvte der nordische Dichter die sozialen Mißstände, menschliche Verworfenheit und die Bedenkenlosigkeit der käuflichen „Rechtendenken“. Die Disharmonie von Weltordnung und Menschentum bietet viele Möglichkeiten musikalischer Anknüpfung. Willi Reich strich den fünf Jahre nach Vollendung des Werkes entstandenen Prolog und straffte den philosophierenden grüblerischen Ablauf beträchtlich. Das anfänglich Befremdende

der kurzen, einbohrenden, aber in ihrer Grundstimmung unmißverständlichen „Orchesterstücke“ Weberns löste sich schnell durch den Bezug auf die Szenen, Klage, Sehnsuchtsklang, Verzweiflung, Leere des Daseins und fragwürdige Beglückung lassen sich auch aus Weberns Impressionen entnehmen, da nach Feststellung des Übersetzers „die tragische Welt des ‚Traumspiels‘ nicht nur in dumpfer Trostlosigkeit“ abgeschlossen ist. Leider wurde die Musik nur von Bandaufnahmen geboten, für die das Städtische Orchester unter Albert Grünes gespielt hatte. Die eigentliche Bühnenmusik und die von der Szene geforderten musikalischen Effekte komponierte Hubertus Hoffmann.

Gottfried Schweizer

Tschaikowskys „Mazeppa“ Erfurt

Das verdienstvolle Bemühen der Erfurter Musikbühne, ihren Spielplan nicht nur in den ausgefahrenen Gleisen des üblichen Repertoires ablaufen zu lassen, führte zu Tschaikowskys selten gespielter Oper „Mazeppa“. Das Werk ging in einer gediegenen Aufführung in Szene, deren Vorzug es war, daß in ihr der Musikedramatiker Tschaikowsky werkgerecht zu Worte kam, was besonders im prachtvollen Musizieren des Orchesters unter Ude Nissen und in den großzügigen Chören (Artur Lerp) seinen Ausdruck fand. Die solistische Besetzung war unterschiedlich. Neben Leistungen von recht beachtlichem Format, so Wolfgang Hansen als Mazeppa und Helmut Bante als Kotschubei, hatte es Renate Tänzer nicht leicht, die in den hohen Lagen teilweise über ihr stimmliches Vermögen gehende Partie der Wassilijewna zu bewältigen. Für einen zügigen szenischen, wenn auch mit etwas konventionellen Mitteln bewirkten Ablauf der Handlung sorgte Erich Kempf.

Kurt Gaus

„Rusalka“ in neuer Übersetzung

Coburg

Fast wie eine kleine Sensation wirkte es, als das Coburger Landestheater die neue Spielzeit mit einer Erstaufführung der Oper „Rusalka“ von Antonín Dvořák begann. Denn man muß wissen, daß die Coburger Bühne ziemlich alle halbwegs gängigen Opern bis Richard Strauss ihren Besuchern vermittelt hat, ja bei manchen neueren Werken rangiert sie unter den ersten deutschen Opernhäusern, die sie zur Aufführung gebracht haben. Im Falle der „Rusalka“ nun ist dieses Versäumnis bei der stattlichen Reihe deutscher Opernbühnen, die dieses Werk bis zum heutigen Tage noch nicht herausgebracht haben, eini-

germaßen verständlich. Doch gehört es auf den tschechischen Operntheatern unentwegt zu den meist aufgeführten Opernwerken überhaupt. Der äußere Anlaß für das neu erwachte Interesse an der „Rusalka“ mag die eben jetzt herausgekommene Übersetzung von Robert Brock sein, die mit vielen Eigenmächtigkeiten der alten Verdeutschung aufgeräumt hat: es gab dort allzu viele, der Übersetzung zuliebe in die Gesangsstimmen willkürlich eingeschobene Zwischennoten und neue Auftakte, ja sie schreckte auch vor gelegentlichen „Korrekturen“ der Gesangslinie im Sinne der deutschen Metren nicht zurück, so daß manches geradezu eine Verfälschung der rhythmischen Eigenheiten des Originals darstellte. So „gereinigt“ wirkte dieses vorletzte der Opernwerke des tschechischen Meisters mit dem ganzen Zauber seiner romantischen Märchenstimmungen, zumal es sich Otto Wirthensohn am Dirigentenpult angelegen sein ließ, die zarten Farben dieser von Einfällen geradezu überquellenden Musik allmählich bis zu den unverkennbar nach Wagnerschem Vorbild angelegten dramatischen Ballungen effektiv voll zu steigern. Die Regie lag in den Händen von Hanns Friederici. Es war offenkundig ein schöner Premieren-erfolg.

Hermann Haas

KONZERT

Arbeitswoche Moderner Musik Wuppertal
Zwei junge Herren aus Elberfeld sind daran-gegangen, sich unter die Mäzenaten der zeitgenössischen Musik einzureihen. Das hat ihnen in diesen drei Jahren und auf diese Art unseres Wissens noch keine andere Privatperson nachgetan. Es sind die Brüder Meinhard und Frieder Demeler. 33 Streicher, Bläser und Schlagzeuger, Hochschulstudenten zumeist, dazu ein paar Laien und ein paar ältere Fachkräfte, reisten aus verschiedenen Landstrichen Deutschlands und sogar des Auslands herbei. Eine Woche lang fanden sie von vormittags bis mittenachts für ihre Proben eine Menge Räumlichkeiten verfügbar. Im Rücken hatten sie die Bilder- und Büchersammlung des Hausherrn und vor Augen nicht den staubigen Schwebebahn-Talkessel, sondern Hügel, Waldung und Freiluft des Bergischen Landes.

Hauptergebnis der acht Tage: ein ungewöhnlich tüchtiges Kammerorchesterspiel — zwar mit Unterschieden, je nach der Dirigentenpotenz der fünf Komponisten, die ihre Stücke selbst aufführten oder uraufführten, aber beispielsweise unter dem 37 Jahre alten Joachim Blume auch schwierigsten Aufgaben brillant gewachsen. Als Solobratscher

war Rik Langewouters, ein Meister seines Fachs, aus Brüssel zugegen. Das Programm hielt sich erfreulich fern von derjenigen Kulturkleinbürgerei, die sich bekanntlich auch mit moderner Kunstmusik gern etwas Weihrauch zu streuen pflegt. Mehrere sehr sachgerecht gearbeitete Gesellenstücke kamen zu Gehör, so von Joachim Blume eine Musik für Bratsche und Streicher voll diffiziler, oft virtuos anpackender Melismen- und Rhythmenkontraste, von Gerd Lissen (Jahrgang 1928) ein Bläser-Schlagzeug-Divertimento, straff, witzig, mitunter gewaltsam — wobei der erste der Streichquartettsschule Bartóks und der andere der Neuklassikerwerkstatt Strawinskys entwachsen dünkte. Recht überbreit und überlang wirkte die Kammersinfonie von Josef Gunzinger, zu dünn versponnen das Streich-Epithaph von Friedrich Voss. Am konservativsten und trotzdem am eigenwüchsigsten schreibt Dietrich v. Bauszner, geboren 1928, eine strenge und feste Handschrift: „Drei Liebeslieder“ im Motettenstil, mit Krolow- und Ingeborg-Bachmann-Textproben, knapp und gedungen, für fanfarenreiches Blech, vorsichtig ornamentierendes Cembalo und den reinlich und wenig intonierenden Kammerchor, den die Brüder Demeler noch für diese sechs Musikminuten zusammengerufen hatten. Heinrich von Lüttwitz

BALLETT

Makabres Tanztheater

Köln

Das Namensschild dieser Tanztruppe aus der neuen Welt „Ballets of Two Worlds“ nehme man getrost als theatralisches Emblem à la Spoleto hin, als Dekorativum, Fiktivum, Wunschbild, wie man mag. Henriques Pimentel heißt ihr Manager, Herbert Ross ihr Producer und Choreograph. Beide bringen ihre eigene, sonderliche Vorstellung von Welt und Tanztheater mit: Ballets of two worlds. Federflinke Ballettchronisten der alten Welt hatten ihnen Vorschußlorbeeren angedichtet, ohne sie in der einen oder der anderen Welt erst in Aktion erlebt zu haben. Dreist in den leeren Raum getönt, animiert bloß durch Bildblätter und Belobigungen von drüben. Über dem Gastspiel bei den Berliner Festwochen nun fand man sich durchaus nicht zu so einhelliger Preisung angetan, sah man sich eher betreten als begeistert. Zu Erschütterungen in unserem Ballettbetrieb dürfte derlei Erfahrung kaum hinreichen. Kulissenkämpfe mögen mörderisch sein (schon breitet sich die Fama von der Wiederauflösung auch dieser Pimentel-Truppe aus), Welten aber werden in solchem Falle weder untergehn noch neuerstehn.

Für Köln war ein Mischprogramm arrangiert: drei Pièces auf prekäre literarische Vorbilder, eine auf Flugblatt-Radierungen. Diese, auf einige von Goyas „Caprichos“ gestellt, zielten die Abgründigkeit der Bildvisionen des Spaniers an. Nicht anders als es Argentinia mit „Goyescas“ beim amerikanischen Ballet Theatre schon tat. Sie verliefen sich in zugespitzte Skandalszenerie. Goyas Schärfe und Besessenheit streiften sie nur. Ausgenommen vielleicht die dritte Bildbewegung: Tantalos, den gespenstischen Paarungstanz des Lustmörders mit seiner toten Puppe (Paul Olsen mit Batia Anakova). Auch die auf das spanische Miniaturtableau folgende japanische Tanzbilderfolge blieb mehr im Relief, als daß sie Tiefendimension gewonnen hätte. Die Rashomon-Erzählung des Akatawaga zur Dschungelstory vertanz und vertan: Zweikampf (Juan Guigliano/Olsen) um Porzellanschöne im Bambusbusch; Hahnen-Messerkampf, halb rituell, halb filmverkitscht, umstellt von Medien und Gruselmasken. Kunstgewerblich machte das möglicherweise schaudern, künstlerisch keinesfalls. Dem konnte auch Nora Kaye mit kleinem Wimpernschlag und großem Flattern nicht abhelfen.

Erst recht das Doppel der zweiten Halbzeit gab sich als makabres Tanztheater, als schonungsloses Schauspiel ohne Worte, ehrgeizgeplagt bis zur Geschmacklosigkeit: „Die Zofen“ nach Jean Genets „Les Bonnes“ und „Angel Head“ nach Allan Ginsburgs „Howl“. Diese Zofen, Haßliebende an ihrer Herrin und an sich selber, läßt Ross durch zwei Tänzer darstellen. Die Sexualkonstellation (Egoïsme à deux, trois, quatre) wird dadurch nicht etwa glaubhafter, wohl aber pervertierter: Loren Hightower, Olsen. Dasselbe gilt für die neun Leidens- und Lasterstationen der Beatniks beiderlei Geschlechts um ihren Angel Head, unter ihnen die fulminante farbige Cristine Lawson. Kontaktsuche ohne Kontaktvermögen; Sucht ohne Einsicht.

Pantomimik ohne Pandämonie, Abklatsch ohne Distanz, ohne Überhöhung, ohne Stilfindung. Ross will zuviel, zu vielerlei. Er erreicht daher (auch daher) zu wenig. Zuviel Schauspiel, Lichtspiel, Schattenspiel. Zuwenig tänzerische Objektivierung, trotz allem Einzelschliff. Musik nur mehr als unterschwelliges Stimulans: Bartóks Kontraste zu den Caprichos; Rosenthals Rashomon-Suite; Partiturfetzen aus Milhauds Bühnenarsenal zu Genets Zofen; Jazztime mit Lionel Hampton und Chico Hamilton für Ginsburgs Howl. Kein Zweifel, Ross findet vereinzelt Ausdruckssteigerungen, die schnei-

dend sind. Auf der Stelle aber wetzt er sie durch Wiederholungen ab. Seine derzeitige Tanztruppe hätte in ihrer Vielfalt der Temperamente und der Schulen mehr Möglichkeiten, als er sie schon noch zu binden vermag. Zwischen Balanchines „The Cage“ und Béjarts „Orphée“ hat er haarscharf sein Ziel — verfehlt. Vorerst jedenfalls.

Heinrich Lindlar

OPERETTE

Was ist ein Musical?

München

Diese Frage wurde wieder und zwar recht energisch laut, als der Staatsintendant der Bayerischen Staatsoperette Arno Assmann mit einem ganz frisch aus England importierten Musical „Die zarte Bande“ („The Crooked Mile“) von Peter Wildeblood und Peter Greenwell, das erst vor kurzer Zeit in London das Rampenlicht erblickte und nun auch erstmalig in Deutschland vorgestellt wurde, eine Probe dieser merkwürdigen, im bunten Garten des Unterhaltungstheaters neu gezüchteten Bühnenspezies vorführte. Nun, um es gleich klar festzustellen, es ist zweifellos kein Musterexemplar seiner Art, was da produziert wurde. Aus dem vieldeutigen Begriff „Musical“ sollte man doch, ohne sich eines grob naiven Irrtums schuldig zu machen, folgern dürfen, daß in ihm die Musik die führende Rolle spielt oder zumindest mit Vorrang behandelt ist, und zwar in einer Gestalt, die dem avantgardistischen Anspruch des Werkes gemäß ist. Schon in diesem wesentlichen Punkte wird man bitter enttäuscht. Was dem Komponisten Peter Greenwell, seines Zeichens musikalischer Leiter des Londoner Players Theatre, eingefallen ist, hat bereits eine ziemliche Vergangenheit hinter sich; seine Vorstellung von Jazz ist reichlich antiquiert und hat vielleicht vor vierzig Jahren die Ohren spitzen lassen. Und die Schnulzenseligkeit der Gesangsmelodien ist geradezu peinlich. Der Lärm einer Combo versucht über die penetranten Sentimentalitäten hinwegzutäuschen, aber sie ist auch ein schlechter Ersatz für fehlende musikalische Pikanterie, zündenden rhythmischen Witz und aggressives Feuer. In dem Programmzettel ist angegeben, daß die Orchestration Hans Hofmann besorgt hat. Man muß daraus schließen, daß der Kapellmeister der Aufführung, eben Hans Hofmann, sich die Partitur erst herichten mußte. Nicht minder seltsame Vorstellungen von einem Musical muß der Librettist Peter Wildeblood haben. Ihm hat offenbar eine Art entschärfter „Dreigroschenoper“ vorgeschwebt, indem er dem berühmten Haifisch die Zähne zog, Macki Messer das gefährliche Mordinstrument

wegnahm und die immerhin imponierende Seeräuberjenny in ein Straßenmädchen mit Gemüt verwandelte, das davon träumt, einmal im Eigenheimgarten in Gesellschaft von Gartenzwerge von ihren Berufsstrapazen auszuruhen und überhaupt ihre peinliche Vergangenheit zu vergessen. Diese Typen hat der Textdichter in dem ebenso übelberüchtigten wie verlockenden Sündenviertel Soho von London, dem Eldorado der Gangster und Straßenmädchen, gefunden. Dort versucht eine „zarte“ Bande, sich in ein gutbürgerliches Leben zurückzufinden. An Stelle der üblichen Demoralisierung vollzieht sich hier eine „Re“-moralisierung. Als Knalleffekt wirft die feindliche Bande eine Bombe, um die Moral der zarten Bande zu untergraben. Unsere Großeltern haben solche moralischen Geschichten von unmoralischen Leuten in der „Gartenlaube“ gelesen, heute stehen sie als Musical wieder auf unter dem Motto „Soho als Heimatschnulze“. In London ist man der Meinung, daß die Zusammenarbeit dieser beiden jungen Autoren der Anfang zu einer neuen Ära im britischen Musiktheater sei. Nun, solange diese Zusammenarbeit eine Heimarbeit innerhalb der vier Wände bleibt, wollen wir daran keinen weiteren Anstoß nehmen. Wir weigern uns nur, dieses Musical als Prototyp für eine neue Bühnengattung zu nehmen, und im übrigen genügt uns der Film, um uns über die Existenz dürftiger Lebendamen moralisch abzureagieren. Daß sich die Mißfallenskundgebungen einiger empörter Theaterbesucher nicht zu einem handfesten Theater-skandal auswuchsen, ist lediglich der szenischen Phantasie von Arno Assmann zu verdanken, der zusammen mit dem Bühnenbildner Max Bigneus dem Werk die äußere optische Fülle gab, die über die innere Fragwürdigkeit hinwegtäuschte.

Joachim Herrmann

BLICK AUF DAS AUSLAND

Frankreich: Musikleben an der Seine Paris

Die letzte Saison brachte dem Pariser Publikum nur sehr wenige Neuheiten auf dem Gebiet der Oper und des Konzertes, während die großen Bühnen der Provinz im Gegensatz dazu bedeutende Aufführungen zu verzeichnen hatten, von denen bereits berichtet wurde, so „Roy Fol“ von Dupont in Rouen, „Dolorès“ von Jolivet in Lyon und „Les Amants Captifs“ von Capdevielle in Bordeaux. In der Hauptstadt schienen die wesentlichsten musikalischen Ereignisse lediglich Wiederaufnahmen zu sein, an ihrer Spitze natürlich die sensationelle Aufführung der Oper „Carmen“,

andererseits Konzerte und Gastspiele von berühmten Solisten, Dirigenten und Ensembles aus aller Welt. Es waren vertreten: Italien mit Renata Tebaldi und Mario del Monaco in der Oper, ferner mit den „Virtuosi di Roma“, die Sowjetunion mit dem Chor der Sowjetischen Armee und bedeutenden Solisten, dazu England, Belgien, Tschechoslowakei und vor allem Deutschland und Österreich. Diese Tatsache ist übrigens nicht neu, aber es ist interessant festzustellen, mit welcher Wärme und Begeisterung das Pariser Publikum diese Veranstaltungen begrüßt hat.

Wir berichteten bereits von der großartigen Aufführung von Händels „Jephtha“ unter Ferdinand Leitner und in der Inszenierung von Günther Rennert als Gastspiel der Stuttgarter Oper. Ein wenig später brachte der Berliner Opernchef Richard Kraus Wagners „Siegfried“ mit Bayreuther Solisten (Varnay, Beirer, Uhde, Kuen), der mit großem Beifall aufgenommen wurde. Es folgten „Fidelio“ und „Der fliegende Holländer“ unter Knappertsbusch, dem Paris ebensoviel Liebe wie Bewunderung entgegenbringt; Aufführungen mit Künstlern wie Varnay, Brouwenstijn, Hotter, Greindl, Beirer, van Mill. Dabei muß hervorgehoben werden, daß unter Mitwirkung von Chor und Orchester der Pariser Oper die Werke in der Originalsprache gesungen wurden, ferner, daß französische Interpreten wie Bianco und Rialland in deutscher Sprache sangen und sich alle in jeder Hinsicht eines solchen Ensembles würdig zeigten. Am Theater der Nationen wurden zwei Gastspiele der Frankfurter Oper eindeutig als Höhepunkte bezeichnet: Die Pariser Aufführung von Alban Bergs „Lulu“, mit der gleichen fieberhaften Begeisterung aufgenommen wie am folgenden Tag „Elektra“. In der Inszenierung von Günther Rennert mit den Bühnenbildern von Theo Otto und Helga Pilarczyk in der Titelpartie erfuhr „Lulu“ eine musikalisch und dramatisch geradezu erstaunliche Wiedergabe. Für „Elektra“ gilt dasselbe Lob, unvergleichlich Inge Borkh, dazu das ausgezeichnete Orchester unter der meisterhaften Leitung von Georg Solti.

Im Hinblick auf die Konzerte sind viele große Orchester zu nennen, zunächst die Berliner Philharmoniker, deren jährliches Gastspiel immer ein mit Spannung erwartetes Ereignis bildet, diesmal mit der authentischen Wiedergabe der Beethoven-Symphonien unter Herbert von Karajan. Dirigent und Orchester fanden begeisterte Aufnahme, ebenso im Pleyel-Saal das berühmte Gewandhausorchester unter der sehr sicheren Leitung seines

Dirigenten Franz Konwitschny. Das Stuttgarter Kammerorchester unter Karl Münchinger hatte erneut glänzenden Erfolg in den Champs Elysées. Neu und glücklich auch die Begegnung mit dem Münchener Orchester „Pro Arte“ unter Kurt Redel. Der Kirchenchor von Heilbronn mit dem bekannten und ausgezeichneten Orchester J. F. Paillard und Solisten von Ruf bot uns unter der Leitung von Fritz Werner im Pleyel-Saal eine sehr ergreifende Aufführung der Matthäus-Passion. Andererseits nennen wir von den gefeierten Gästen: an der Spitze des Orchestre National Ferdinand Leitner, bei der Gesellschaft der Konservatoriumskonzerte Alberto Erede, aus der Schar der Solisten Wilhelm Kempff, Hans Richter-Haaser mit der Berliner Philharmonie, Dietrich Fischer-Dieskau (Magelone-Lieder von Brahms), Elisabeth Schwarzkopf (Lieder der Romantik und von Hugo Wolf), Irmgard Seefried (Lieder von Gustav Mahler und aus der Romantik). Das Bläserquintett der Wiener Symphoniker brachte neben Mozart und Schubert auch Werke der Moderne, so von Hasenörl. Ferner gedachte man in Paris der 100. Wiederkehr des Geburtstages von Hugo Wolf und Gustav Mahler. So können wir mit berechtigtem Optimismus feststellen, daß die internationale musikalische Begegnung in dieser Saison wesentlich dazu beigetragen hat, die geistigen Bindungen Europas zu vertiefen.

Jacques Feschotte

Italien: Neue Musik

Rom

Die Accademia di Santa Cecilia bot einige Erstaufführungen zeitgenössischer Musik. Die Initiative ist von der Presse günstig beurteilt worden, hat aber bei dem Publikum nicht allzu viel Anklang gefunden. Wenn man der Neuen Musik soviel Voreingenommenheit entgegenbringt, so ist dies vielleicht auf die Tatsache zurückzuführen, daß die Zuhörer mehr als einmal davon schockiert worden sind. Aber man muß vor allem bedenken, daß die römische Accademia nicht eine derartige Entscheidung getroffen haben würde, wenn sie nicht die Möglichkeit gehabt hätte, wertvolle Stücke aufzuführen.

Mario Zafred eröffnete die Folge mit einer „Ouverture sinfonica“, einer dicht gearbeiteten Musik, frei von übertriebenen Konzessionen, gekonnt in jedem Takt, reich an Kontrasten, dargeboten in einem instrumentalen Spiel von hohem Niveau. Die melodischen Linien werden niemals unterbrochen, sie ergänzen sich vielmehr, und manchmal zeigen sie in ihrer Entwicklung auch einen epischen oder dramatischen Charakter, der einer

strengen traditionellen Form zugewandt scheint. Man spürte die geschickte Hand dieses Triestiner Komponisten, der durchaus theaternmäßige Absichten enthüllt; vielleicht handelt es sich um ein Vorspiel zu dem angekündigten „Hamlet“.

Sandro Fuga brachte „Die letzten Briefe von Stalingrad“, vier Impressionen für Orchester und Stimme des Lesers zur Aufführung, ein Werk, für das der Venezianische Musiker den „Premio Marzotto 1958“ erhalten hatte. Die Jury (Rocca, Previtali und Pannain) hatte die Arbeit als „ein edles Werk, dicht in der poetischen Gestaltung und von aufrüttelndem Sinn“ bezeichnet. Man war vor allem beeindruckt von der außergewöhnlichen Schlichtheit der Auffassung: wenige Noten und wenige Instrumente führen in der Tat zu ausgeprägten Erlebnissen, während die dichterische Inspiration des heldisch aufgestachelten Milieus, in dem die Briefe entstanden sind, musikalisch lebendig und erregend gestaltet ist. Die literarischen Zeugnisse, verfaßt von Männern vollkommen verschiedenen Charakters, werden gelesen — also nicht rezitiert oder deklamiert — absolut getrennt von der Musik. Damit werden die letzten Dinge hervorgehoben, eine Situation, in welche sich die Musik mit viel Geschick einschaltet. Man kann sagen, daß der Text der Briefe den Komponisten leicht zu einer gewissen Übersteigerung der Gefühle hätte anregen können; aber er ist dieser Gefahr nicht anheimgefallen. Die Visionen sind im spirituellen Sinne gelöst worden. So haben wir in diesen fünf Briefen einen Musiker kennengelernt, der mitten in der Katastrophe des vernichtenden Weltkrieges wahre Empfindungen enthüllt hat: unermesslichen Schmerz, Erhebung zum Gebet, Klage, Hoffnungslosigkeit und Verlangen ohne Ende. Die Musik interpretiert alles dies, auch wenn der Text der Briefe nicht eigentlich vertont ist; doch werden diese Worte gleichsam „Klang“ durch die Reflexionen der musikalischen Einwurfe.

Die „Nones“ von *Luciano Berio* sind schon andernorts aufgeführt worden, aber in Rom bisher noch nicht. Im Jahre 1953 komponiert, handelt es sich um eine Folge von fünf Orchestervariationen, ein Gedenken an die neunte Stunde, die Stunde von Christi Passion, die Stunde der Erlösung der Menschheit. Jede Variation wird durch eine besonders klangvolle Dichte charakterisiert; doch ist hier wohl der Musik eine Grenze gezogen. Das Publikum bleibt beim Anhören einer so komplizierten Musik eher verwirrt als erhoben zurück.

Mario Rinaldi

Chile: Neue Orchesterkultur Santiago

Ein in jeder Hinsicht recht kuriozes Halbjahr begann für Chile. Das Staatssinfonieorchester nahm nach einjährigem Streik seine Arbeit erneut auf. Zwar drohten die amtlichen Stellen ein Jahr lang mit drastischen Maßnahmen und versprachen eine völlige Reorganisation dieser Körperschaft. Aber zum ersten Male in der Historia unseres Landes kehrten trotz versprochener Strafmaßnahmen alle Orchestermitglieder auf ihre verlassenen Posten zurück.

Nach der verlorenen Konzertsaison 1959 war eine starke Führung vonnöten, um das altbewährte künstlerische Niveau des Orchesters zu erreichen. Schnell gelang dies einem routinierten Orchestererzieher: *Teodoro Fuchs* ist sein Name. Nach Wochen strenger Probenarbeit konnte er mit berechtigtem Stolz auf seine geleistete Tätigkeit zurückblicken. Der Dirigent verblüffte alsbald die Hörschaft mit Händel und Gustav Mahlers vierter Sinfonie; es war eine allen nur erdenklichen Wünschen gerechtfertigte, gediegene und dem Werk ergebene Aufführung. *Clara Oyuela* hatte sich als Solistin als eine einfühlsame Interpretin erwiesen. Die Glanzleistung des Dirigenten wird mit einer liebevollen Einstudierung von Haydns „Schöpfung“ allen in Erinnerung bleiben. Orchester, Universitätschor und das Solistenensemble *Mirtha Garbarini, Victor de Narké* und *Hernan Würth* traten in einen edlen harmonischen Wettstreit. *Teodoro Fuchs* beschloß seine lange Wirksamkeit in Chile mit Paul Hindemiths „*Mathis der Maler*“, dem Klavierkonzert b-Moll von *Tschaikowsky* mit der hochbegabten peruanischen Pianistin *Teresa Quesada* und mit *Vaughan Williams Phantasie* über ein Thema von *Thomas Tallis*.

Luis Herrera de la Fuente, der in Mexiko wirkende und in Südamerika bestens bekannte Dirigent, war der zweite Gast der Sinfoniker. Er ist ein durchaus ernst zu nehmender Musiker. So darf man ungetrübt die Begleitung zu Bartóks erstem Klavierkonzert erwähnen; der Konzertpart lag in Händen von *Alfonso Monteciono*. In Respighis „*Pinien von Rom*“ sicherte sich der Dirigent einen glänzenden Abschluß. Als eigener Interpret seiner Ballettmusik „*Fronteras*“ hat sich *de la Fuente* vorgestellt. Mit Bartóks zweitem Klavierkonzert stellte sich *Adela Ilievicky* vor. Ihre stupende Technik und außerordentliche Musikalität berechneten zu den besten Hoffnungen. Rühmlich ist *Herreras* drittes Konzert zu erwähnen. Es gab Gelegenheit, ein bereits vor 32 Jahren in Barce-

lona uraufgeführtes Werk des chilenischen Komponisten Pedro Humberto Allende zu hören, „Stimme der Straßen“. Zeigte sich der Dirigent dem Werk als verbundener Interpret, so muß man andererseits die Darstellung von Bartóks drittem Klavierkonzert im orchestralen Teil bedauern; selbst die Solistin Herminia Raccagni verstand es nicht, dem Werk einen Impuls zu verleihen. Sein Debut beschloß Herrera de la Fuente mit einer höchst befriedigenden Auslegung von Debussys „Prelude a l'après midi d'un faune“.

Galt es für die Sinfoniker, das durch allzu lange Aussetzung verlorengegangene Vertrauen des Publikums zurückzuerobern, so hat die furchtbare Erdbebenkatastrophe nicht nur Hunderttausende Chilenen betroffen, sondern eine allgemeine Angstpsychose und Panik in der Bevölkerung ausgelöst, die das gesamte Kulturleben lahmlegte. Wenn unter diesen Voraussetzungen dem erschreckenden Zustande in sehr kurzer Zeit Einhalt geboten wurde, so gebührt der Dank den Regierungsorganen, welche entschlossene Maßnahmen getroffen haben. In den am schlimmsten betroffenen Städten veranstaltete man Freikonzerte, um die Bevölkerung von der Depressionsstimmung zu befreien. Recht bald war der Tiefstand der Krise überwunden.

Hatten die Philharmoniker den Vorteil, mit anziehenswerten und prominenten Solisten aufwarten zu können, so geschah bei den Sinfonikern etwas Unerwartetes. Seit den Zeiten, da wir am Orchesterpult Erich Kleiber und Fritz Busch sahen, hat kein Dirigent die Sinfoniker so rasch von Triumph zu Triumph zu führen vermocht wie Georg Ludwig Jochum, der fortan zu den gefeiertsten Dirigenten in Chile zählt. Dieser eigenwillige Meister des Taktstocks, dem es letztlich darum zu tun war, das Gesamtbild eines Werkes den Hörern nahezubringen, bezauberte durch eine unvergleichliche Tönung und Brillanz des Klangapparates. Seine ungemein farbig abgestimmte Overture von Webers „Euryanthe“ und Schuberts C-Dur-Sinfonie sprachen für sich. In der Ausdeutung von Beethovens „Eroica“ erlebte man eine bewunderungswürdige Arbeit im Detail, auch wenn man in der Auffassung hier und da anderer Ansicht sein kann. Dazu kam die wunderschöne Sinfonia Concertante für Harfe, Clavecin, Piano und Streicher von Frank Martin, in der sich die Solisten Arlette Bezdedhi, Gabriela Perez und Oskar Gacitúa hervortaten. Ravels „Bolero“, durchsichtig und klar im Aufbau und zündend gespielt, rundete das Programm ab. Jochums Abschiedskonzert

bestand aus Beethovens „Leonore Nr. 3“ und einer Huldigung für Gustav Mahler mit seinem „Lied von der Erde“. War die Leonoren-Ouvertüre mit hinreißendem Überschwang dirigiert, so wirkte Mahlers „Lied von der Erde“ als eine technisch-phänomenale Leistung. Hernan Würth und Ivonne Herbos trugen zum Erfolg des Werkes bei.

Unter Stanislaw Skrowaczewsky standen die nächsten beiden Konzerte. Die erwarteten Überraschungen und die auf den Dirigenten gesetzten Hoffnungen haben sich nicht erfüllt. Weder wußte Skrowaczewsky zu überzeugen, noch fanden wir gerade in Berlioz „Sinfonia Fantastica“ jene letzte Genauigkeit oder jenen spiritus rector, der uns über die Langeweile hinweggeholfen hätte. Das Klavierkonzert in d-Moll von Mozart, von Flora Guerra sauber, aber in zu distanzierter Darstellung zum Vortrag gebracht, fand seitens des Orchesters nicht die nötige Stütze. Michel Spisaks, des polnischen Komponisten „Concerto Giocoso“, war der einzige Lichtblick des Abends.

Infolge der Erkrankung Vladimir Golschmanns hatte man Georg Ludwig Jochum zurückgerufen. Sein Wiedererscheinen als Dirigent der Sinfoniker war von langen Beifallstürmen begleitet. Mehrere Konzerte folgten. Mit der Kantate „Alexander Nevsky“ von Prokofieff haben die Sinfoniker nun unter Leitung von Jochum ihre offizielle Konzertsaison beendet. Eine so würdevolle und vortreffliche Interpretation haben wir lange nicht genossen. Die sprachliche und stimmliche Klarheit des von Marco Dusi einstudierten Universitätschores in der Originalsprache und die vorbildliche und wunderbare Vortragskunst der Altistin Ivonne Herbos gaben der Aufführung ein festliches Gepräge. Die Bedeutung von Jochums Dirigententum für das Staatssinfonieorchester kann nicht besser vermerkt werden, als daß die Ovationen des vollbesetzten Hauses den Dirigenten zwangen, einen Teil der Kantate zu wiederholen.

Ein sensationelles Ereignis für Chile war die Begegnung mit Igor Strawinsky. Mit beängstigender Beschwerlichkeit betrat dieser geistreiche und elementare Musiker das Pult. Daß er mit kaum zwei Proben bis auf anfängliche Unstimmigkeiten eine erstaunliche orchestrale Leistung vollbrachte, ist ein Zeichen dafür, daß das Orchester sich aus dem Stadium der Mittelmäßigkeit erhoben hat. Entbehrte die Aufführung der „Ode“ eines gewissen Glanzes, so entstand dem gegenüber die Suite zum „Feuervogel“ in ihrer ganzen Größe. Besonders die Pantomime III, Rondo, Danza infernal, Berceuse und Final sind behende vom Meister

dirigiert worden und waren von bezwingender Dämonie. Der stürmische Erfolg galt in erster Linie der Person des dirigierenden Komponisten.
Erwin Herper

Peru: Der neue Chefdirigent Lima

Niemand kann es verneinen, daß das Musikleben Limas durch den neuen Chefdirigenten unseres Orchesters, Hans Günter Mommer, einen großen Schritt zum Besseren gemacht hat. Das „*Orquesta Sinfónica Nacional*“ hat wieder eine ordentliche Arbeitsdisziplin erhalten, die in den letzten Jahren völlig verloren gegangen war. Ferner war es möglich, einige neue, ausgezeichnete Kräfte zu verpflichten. Natürlich ist der Neuaufbau eines Orchesters nach langen Jahren von Undisziplin eine schwere Aufgabe, die den vollen Einsatz Mommers erfordert. Zur idealen Lösung dieses Problems gehörte eigentlich die Vermeidung von Gastdirigenten, ein Wunsch, der freilich nicht realisierbar ist. Es zeigte sich nämlich, daß nach Gastdirigenten das rein technische Niveau des Orchesters wieder fiel. Sie wollten vor allem Musik machen; meistens nutzen sie den ihnen vorgesetzten Schliff des Klangkörpers aus und widmen sich völlig der Interpretation. Dabei wird dann auf Säuberungsarbeit und Gruppendisziplin weniger Wert gelegt. Im allgemeinen war die Konzertsaison natürlich die beste, die wir seit vielen Jahren miterlebten. Die ersten Takte von „*Nobilissima Visione*“ von Hindemith, mit der Mommer die Saison eröffnete, ließen darüber keinen Zweifel. Lima stand vor einem neuen Orchester, vor einem Zusammenspiel und Klang, woran die Konzertbesucher nicht mehr gewöhnt waren. Unter Mommer hörten wir eine Version der Franck-Symphonie, voll romantischem Enthusiasmus und gepflegtem Ton mitreißend gespielt. Mit dem Harfenisten Zabaleta wurde Ravels wundervolles Werk „*Introduction und Allegro*“ zu einem großen Erfolg.

Stanislav Skrowacewski, wie immer souverän und elegant, dirigierte die dritte Symphonie von Brahms, bei der besonders der erste und zweite Satz durch Transparenz bestachen. Das Orchester brachte es aber fertig, unter seiner Leitung eine schwungvolle Interpretation von Ravels „*Daphnis und Chloë*“-Suite Nr. 2 darzubieten. Dies ist ein Stück, an welches sich wenige Orchester in Südamerika wagen, und wir müssen es der vom Chef-

dirigenten eingeführten Disziplin danken, daß diese Suite in das Repertoire unseres Orchesters aufgenommen werden konnte. Unter Peter Maag fanden zwei weitere Konzerte statt. Etwas ungleich in der Wirkung, gefielen jedoch besonders die romantischen Werke, so eine mit großer Liebe vorbereitete Begleitung des Klavierkonzerts von Schumann, von Peter Frankl im Solopart allerdings etwas übertrieben phrasiert. Der peruanische Bariton Manuel Cuadros sang Bachs Kantate „*Ich habe genug*“ mit großer Kultur.

Außerhalb der Orchesterkonzerte sei vermerkt, daß die Anzahl von Soloabenden sich mehr als verdoppelt hat. Aus der scheinbar nie endenden Zahl der Pianisten seien die peruanische Künstlerin Quesada und André Tschaikovsky hervorgehoben. Friedrich Gulda enttäuschte dagegen. Der Chilene Alfonso Montecino spielte an einem Beethoven-Abend die Diabelli-Variationen und hinterließ einen großen Eindruck. Ebenso bestach die Altistin Siri Garson, die uns Schuberts Winterreise vortrug, von Montecino erstklassig begleitet. An einem Schumann-Abend wurden von dem amerikanischen Pianisten Joël Rosen und dem hiesigen Pro-Filarmonica-Quartett das dritte Streichquartett, die zweite Klaviersonate und das Klavierquintett gepflegt vorgetragen. Im selben Rahmen fand auch ein Brahms-Konzert mit selten gehörten Werken statt. Den Duetten für Alt und Bariton folgten die Gesänge für Alt und Bratsche, das erste Streichsextett und schließlich die „*Vier ernsten Gesänge*“. Nelly Suarez und Manuel Cuadros übernahmen die Gesangspartien, von Alexander Koseleff musikantisch begleitet; das schon genannte Pro-Filarmonica Quartett, bei dieser Gelegenheit verstärkt, spielte das Sextett, von dem besonders der herrliche Variationssatz begeisterte.

Einige graue Wolken am Horizont des Musiklebens werden hoffentlich beizeiten beseitigt: Die vom Staat zur Verfügung gestellten Gelder werden für die nächste Orchestersaison absolut ungenügend sein, und der Nationale Musikrat hat einen offenen Brief an den Kultusminister gerichtet, um dieser Situation so bald wie möglich eine angemessene Lösung zu geben. Es wäre tragisch, wenn nach einem so vielversprechenden Start aus materiellen Gründen die bis jetzt geleistete, intensive Arbeit umsonst gewesen sein sollte.

Juan Krakenberger

MUSICA-UMSCHAU

Hausmusik 1960

Cäcilie, eine Märtyrerin des 3. Jahrhunderts, ist die Schutzheilige der Musik. Die Orgel ist ihr Symbol. Am 22. November begeht man den Cäcilientag. Vor vielen Jahren wurde er nicht mit Unbedacht zum Tag der Hausmusik erklärt. Inzwischen ist manche Zeitspanne verstrichen. Hat es überhaupt noch Sinn, heute von Hausmusik zu sprechen, in einer Welt, die von Fernsehen, Rundfunk und Schallplatte erfüllt ist, in der das Mechanische über das Selbsttun triumphiert, in der rechnerischer Verstand das Gefühl zu überspielen scheint? Immer und immer wieder sind die Klagerufe um die allmählich verstummende Hausmusik erhoben worden, gewiß nicht ohne Grund. Wer freilich die Symptome vergangener Zeiten auf unsere Epoche übertragen will, sieht nur den Rückgang, klammert sich krampfhaft an Negatives. Gewiß, die klavierspielende höhere Tochter, einst Inbegriff häuslichen Musizierens, ist längst verschwunden. Mit Recht. An ihre Stelle ist vielfach eine andere Jugend getreten, die auch heute noch Hausmusik pflegt und hegt und dies nicht aus überkommener Haltung, sondern die bemüht ist, darin einen Ausdruck ihres musikalischen Lebensgefühls zu sehen. Es war verständlich, daß sich solche Art von Hausmusik vorwiegend an alten Meistern orientierte, denn hier stand jenes Spiel- und Musiziergut zur Verfügung, das geeignet ist, im geselligen Kreis zu erklingen. Aber auch hier droht der Hausmusik eine Einengung, wenn sie ausschließlich den Blick nach rückwärts wendet. Sie kann und wird nämlich nur dann ihre gesellschaftsbildende Funktion erfüllen, wenn sie sich der Musik der Gegenwart nicht verschließt. Es gibt genug Werke zeitgenössischer Komponisten von Rang und Namen, bei denen hausmusikalisches Schaffen unmittelbarer Ausdruck zeitnahen Empfindens ist. Der Jugenderziehung vor allem

sind hier große Aufgaben gestellt. Ist erst die Scheu vor Neuer Musik verschwunden, so findet diese bald ihren Platz, auch im häuslichen Kreis. Diese Wege zu beschreiten, ist eine notwendige Aufgabe unserer Zeit. r

IN MEMORIAM

Ignaz Paderewski

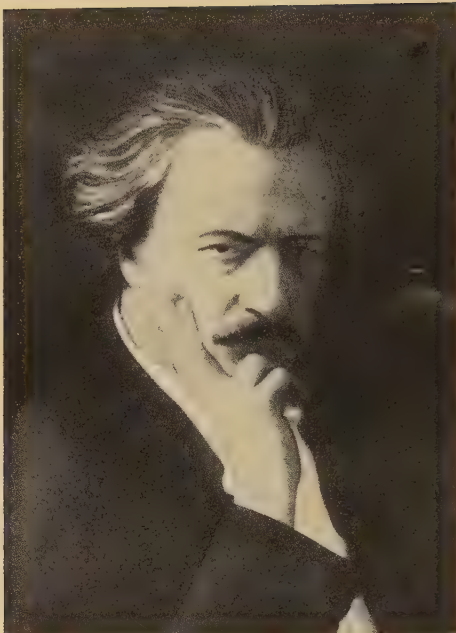
Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages

Vor 51 Jahren war es, als Paderewski einen der repräsentativsten New Yorker Bälle mit Marcella Sembrich eröffnete. Sie tanzten eine polnische Mazurka. Caruso karikierte sie. Bonci, die Farrar, Eames, Scotti, Gustav Mahler waren dabei. Ein Jahrzehnt später war Paderewski polnischer Ministerpräsident. Wieder ein Jahrzehnt später gab man Paderewskis Oper „Manru“ im Teatre



Die heilige Cäcilie · Gemälde von Carlo Dolci

Foto: Eschen



Ignaz Paderewski

Wielki der polnischen Metropole. Dann folgte die Posener Oper, um das gleiche Werk mit Drabik in der Titelrolle aufzuführen. Es war eine Tatra-Oper. Ihre Gestalten hatten Ähnlichkeit mit den Goralen in Szymanowskis „Harnasie“.

Nichts weiß man mehr von dem Opernkomponisten Paderewski, der anderthalb Opern, wenn man es genau nimmt, geschrieben hatte. Der große polnische Pianist, am 6. November 1860 zu Kurilowka geboren, am 29. Juni 1941 in New York gestorben, gehörte zu denen, „die sich Konzerte und Solonummern für den eigenen Gebrauch schrieben“. Vielleicht sind es nur ganz wenige Stücke, die bekannt wurden: das Menuett G-Dur, opus 14, 1, dann die „Polnische Phantasie für Klavier und Orchester“, opus 19, ein rhapsodisch angelegtes Werk, in Liszt-Manier gestaltet, voll tönender Vordergründigkeit, nur streckenweise inspirationsgetränkt.

Er war indessen der große, vehemente Gestalter im Nachschaffen, dieser Ignaz Paderewski. Er gehörte zu den Genialen der Pianisten. Ein Leben lang war er Vorbild für ein weltmännisches, elegantes Virtuositentum. Erst kürzlich wieder beschäftigte man sich, als es um den Urtext Chopins ging, mit

der Paderewski-Ausgabe. Man muß diesen Meister erlebt haben, wenn er Chopin spielte: geprägt, ganz von innen heraus, liebend-intim und musikalisch-feudal vermochte er dem Chopinschen Wesen nachzuspüren. Er hatte feinnervige, „zupackende“ Hände, die im Klange fühlten. Ein neuer Klavierstil entstand unter dem formenden Geiste dieses individuellen Weltmannes der Musik.

Gerhard Krause

Ferenc Erkel

Zur 150. Wiederkehr seines Geburtstages

Am 7. November werden es 150 Jahre, daß *Ferenc Erkel*, in dem die Musikgeschichte den ersten bedeutenden Meister der ungarischen Oper ehrt, in einer kleinen Stadt der ungarischen Tiefebene, in Gyula, die Welt erblickte. Seine Familie, deren männliche Mitglieder seit Generationen Musiker, Lehrer, Landwirte waren, die drei Berufe häufig in einer Person vereinigend, stammte aus Preßburg. Auch der junge Erkel besuchte die Schule in Preßburg und setzte dort seine Musikstudien fort. Er war 17–18 Jahre alt, als er als Klavierlehrer nach Klausenburg kam. In dieser Stadt trat er als Pianist, später als Dirigent eines dortigen Liebhaberorchesters vor die Öffentlichkeit. Preßburg und Klausenburg, die Atmosphäre dieser beiden Städte trug viel zur Ausbildung seiner Individualität bei: Preßburg, als eine Rückspiegelung im kulturellen Leben vom nahen Wien, machte ihn mit ausgezeichneten Opernaufführungen, mit den klassischen Meisterwerken der Kammer- und Kirchenmusik bekannt; Klausenburg hingegen mit den ersten Versuchen der ungarischen Nationaloper. Nach mehrjähriger Theaterpraxis wurde er im Januar 1838 als erster Kapellmeister an das neue Pester Nationaltheater verpflichtet, wo er etwa vier Jahrzehnte lang wirkte. Im Jahre 1853 gründete er die Pester Philharmonische Gesellschaft, 1875 wurde er Direktor der von Franz Liszt gegründeten Budapester Musikakademie. Im Jahre 1884 wurde er zum Generalmusikdirektor des neuen Opernhauses ernannt. Er starb am 15. Juni 1893 in Budapest.

Acht Opern bilden den Mittelpunkt seines Schaffens. Als junger Komponist folgte er den Spuren von Donizetti und Bellini mit „Mária Batori“, 1840. Seine zweite Oper, der im Jahre 1844 uraufgeführte „László Hunyadi“, zeugt bereits davon, daß die deutsche Frühromantik, besonders die Webersche Musik, auf die Phantasie des Komponisten befruchtend gewirkt hatte. Man kann

beweisen, wie Erkel ungarische Melodik später diese äußeren Einflüsse stufenweise in den Hintergrund drängte. Seine nächste und vielleicht bedeutendste Oper, „Bánk bán“ von 1861, wird bereits durch dramatische Architektur und die Einheit in der ungarischen musikalischen Haltung gekennzeichnet. Daß er auch von dem ungarischen volkstümlichen Liedstil beeinflusst wurde, beweisen zahlreiche Stellen seiner lustigen Oper „Szarolta“, 1862; ferner „Namenlose Helden“, 1880. In der zweiten Hälfte seines Lebens beschäftigte ihn immer mehr die Problematik des musikalischen Volksdramas, so in „György Dózsa“, 1867 und in „György Brankovics“, 1874. Die Umsetzung von Wagners Opernreform in die ungarische Musik versuchte er mit „König Stephan“, 1885.

Als Komponist, Dirigent und Pädagoge war Erkel eine der größten Erscheinungen der ungarischen Musik des romantischen Jahrhunderts. Eine Würdigung seiner vielseitigen Tätigkeit gehört auch heute zu den noch zu lösenden Aufgaben der ungarischen Musikwissenschaft. *Ferenc Bónis*

Geist und Geschenk Giesekings

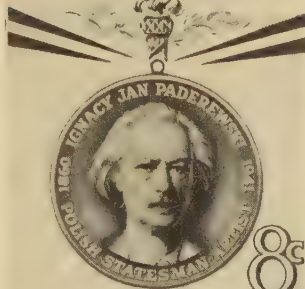
Zum 65. Geburtstag des verstorbenen Pianisten

Fünfundsechzig Jahre wäre Walter Gieseking am 5. November dieses Jahres geworden. Vier Jahre erst, daß er abtrat, mitten aus der Werkstattarbeit heraus, aus Aufnahmen in den Londoner Studios der Columbia Records.

Schon vom Tod überschattet, schuf er an seinem Überleben als Pianist noch fort, spielte er weiter ein, was ihm die dreißig und mehr Jahre seiner Welt- und Konzertreisen Sinn und Seele war: Ravels Klaviermusik und Mozart, Schumann und Debussy. „Intensivste Konzentration und genaues Wissen“, wie er sie für sein eigenes und für alles Klavierspiel forderte, wo, wenn nicht auf Giesekings Zauberdisketten wären sie lichtvoller gewahrt? Nicht nur, und auch nicht zu oberst in Mozart, auch und insbesondere über Debussys funkelnden Etüden und Préludes, über Ravels farbgitsernden Wasserspielen, Ondinen, Tänzen, Spieldosenmusiken. Noch im Abrauschen alter achtundsiebzigiger Platten, in Sindings oder Mendelssohns Frühlingsliedern, blüht unter Giesekings Händen Klangpoesie auf. Bis zur Klangfarbenmelodik der Neuen Wiener Schule, bis zu Schönberg, Berg, Webern, stieß er nicht mehr vor.

Aufgewachsen in den Lichtfluten der Küstenstriche des italienischen und des französischen Mittelmeeres, zum Konzertpianisten in der kühl-konser-

CHAMPION OF LIBERTY



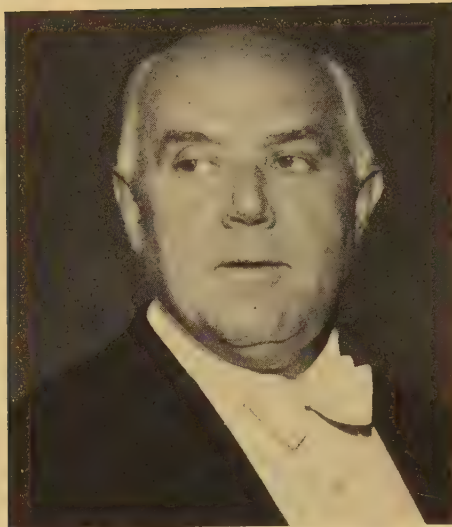
UNITED STATES POSTAGE

Paderewski-Briefmarke der USA Foto: Neumann-Neander

vativen Luft Hannovers herangebildet, blieb perlmuttern schimmernder, distanziert zarter, kristallin leuchtender Klang sein Ideal. Bei den Klavierkomponisten des französischen Impressionismus und ihren Vorfahren, den Clavecinisten des Rokoko, entdeckte er es sich und seinen Hörergemeinden in Berlin, Paris, London, New York. Noch Beethovens Bagatellen, Schuberts Impromptus (deren Urtextausgabe er vorgelegt hat), Schumanns Kinderszenen tauchte er in den Glanz reizsamer Klanglichter. Beethovens späte spröde Sonatenwelt blieb seine nie ganz glücklich gewordene, nie restlos glücklich machende Liebe.

Relaxation, Entspannung, die Gieseking für Geist und Technik des Klavierspiels forderte, ist Beethovens Sache nicht gewesen. Vom Einklang zwischen Geist und Technik des Klavierspiels, dem der taube Beethoven entrückte, zu schweigen. Solchen Einklang aber fand Gieseking „vorbildlich schön“ in Ravels Klaviermusik vor. Eine Entdeckung, die ihn, Ravel, seither auf den Protz-Programmen der Klaviervirtuosen aller Welt paradiere läßt. Gieseking zielte nie auf den klavieristischen Effekt. Die Einheit von Klangsinnlichkeit und Musiklogik einzufangen, war ihm wichtiger. Virtuosität leitete sich ihm noch (oder wieder) von *virtù* her, von der Tugend verdichtender Werktreue. Seine Pedalisierungskünste, so intuitiv, so spontan sie die Klangmischungen Ravelscher Klaviermusik herbeizauberten, so begründet, so sicher verfügte er über sie. Auch wo Ravel exhibitionistisch wird, herrscht bei Gieseking Diskretion vor. Sein Geheimnis: noch in der Selbstentäußerung Geheimnis zu wahren.

Solches konnte kaum Schule machen. Gieseking hat sich gleichwohl auch didaktisch gerührt. Die



Walter Giesecking

Foto: Felicitas

Lehre seines Lehrers Leimer baute er erst aus. Spät noch, in Saarbrücken, unterzog er sich der Lehre, selber Lehrer zu sein. Bildner von rührender Geduld, der „technische Übungen für fast gänzlich überflüssig“ hielt, während er dem Ohr, dem Hören „fast automatisch die Impulse, welche die Finger richtig spielen lassen“, zuschrieb. Selber Klaviergenie, setzte er ingeniose Begabung voraus. Alles andere verkümmerte in sich selbst. Lesend, in der Eisenbahn fahrend, nicht am Instrument, auch nicht mit der stummen Reiseklaviatur auf den Knien, lernte er „jedes komplizierte und schwierige Werk“ über innerem Hören auswendig. Welche Kräfte der Konzentration, welche Mächte der Imagination sind hier wirksam gewesen! Welche Gelöstheit aus vollkommener Beherrschtheit. Ist es nicht das eine, alte Gesetz und Geheimnis, das hier waltet? Jedes Klanggebild unter Gieseckings Hand scheint Urkund davon zu geben, weiterzugeben. Nimm und höre. *Heinrich Lindlar*

Otto Ursprung †

Mit Otto Ursprung, der am 15. September im 82. Lebensjahre in München gestorben ist, verliert die Musikwissenschaft in Bayern einen ihrer bedeutendsten Vertreter. Im oberbayerischen Günfzlhofen geboren, vollendete Ursprung seine theologischen und philosophischen Studien in Freising, wurde zunächst Priester und widmete sich als solcher dem Studium der Musik wie der Musik-

wissenschaft in München. In der Komposition und im Kontrapunkt war Gottfried Rüdinger, in der Musikwissenschaft waren Adolf Sandberger und Theodor Kroyer seine Lehrer. 1926 wurde er Kanonikus in St. Kajetan, 1932 Honorarprofessor an der Universität München. Ursprungs bedeutendstes wissenschaftliches Werk ist seine „Geschichte der katholischen Kirchenmusik“. Auch für die Musikgeschichte und Musikkultur Spaniens, in Fragen der Palestrina-Forschung hat Ursprung ergebnisreiche Forscherarbeit geleistet. Mit „Münchens musikalischer Vergangenheit“ konnte er die bisher einzige Gesamtdarstellung der Musikgeschichte der bayerischen Landeshauptstadt von ihren Anfängen bis zur Gegenwart geben. In den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern“ edierte er die Werke von Lassos Zeitgenossen Jakobus de Kerle und machte diese damit zugleich der lebendigen Musikpflege wieder zugänglich. Als akademischer Lehrer, Forscher und Mensch genoß Otto Ursprung ungeteiltes Ansehen, so daß die Zahl derjenigen, die seinen Hingang betrauern, groß ist. *Wilhelm Zentner*

BLICK IN DIE WELT

Ein israelisches Phonogramm-Archiv
Der junge Staat Israel erlebt soeben die für den Ethno-Musikologen alarmierende Situation, daß durch die zunehmende staatliche Nivellierung das stammestümliche Eigenleben schwindet und damit auch das aus Urväterzeit überkommene Singen und Spielen. Edith Gerson-Kiwi, die Musikwissenschaftlerin und Leiterin des 4500 Aufnahmen umfassenden Phonographischen Archivs der Universität Jerusalem, argumentiert: „Es ist an der Zeit, Folkloristisches zu retten, die Alten, die Dorfbewohner und Kundigen zum Singen zu bringen, um Volksmusik bleibend zu fixieren.“ Lauschen wir den authentischen, mit kenntnisreichem Urteil ausgesuchten Aufnahmen, den dokumentarischen Proben aus Kult und Folklore, so macht das kontrastreiche musikalische Profil Israels Staunen. Urzeitliches, Magisches weht aus den um einen Reperkussionston pendelnden religiösen Gesängen samaritanischer, iranischer, jemenitischer, ja spanischer Herkunft, im Unterschied zu den ganz europäisch anmutenden altrömischen Weisen, die die kommende Gregorianik ahnen lassen. Babylonische Kantilationen gehen auf die alten liturgischen Gesänge zurück, die Esra und Nehemia einst in den israelitischen Kult brachten. Nach Zerstörung des Tempels verstummte das Instru-

mentenspiel. Trommel und Zimbel tönen in den Händen von Frauen. Ergreifend klingen die zu Krieg und Festesfreude Altisraels rufenden Widerhörner, die Schofare, die jetzt noch in der Neujahrsnacht geblasen werden. Sakrale Melodien, die heimgekehrte Juden aus anderen Ländern mitbrachten, zeigen sich von der Musik der Gastvölker unbeeinflusst.

Nicht so die Volksmusik. Darin regt sich stammestümliches Leben im Stillen, nach dem Ursprung erforschbar. Arabische, persische, kaukasische und andere Einflußsphären sind im Spiele. Die größte Ausbeute erlaubt die Frauen- und Hirtenmusik. Schalmel und Trommel sind allenthalben wiederkehrende Partner, Klangwerkzeuge, die schon in den 5000 Jahre alten ägyptischen Grabbeigaben ihre Vorläufer haben. Eines nachts in einem einsamen Gehöft von der Forscherin aufgenommener Hochzeitsreigen läßt tanzende Frauen nach dem Klang einer Schalmel und Trommel vernehmen, die zeitweise mit schrillen Schreien die bösen Geister bannen. In Dörfern trifft man die Doppelschalmel an, mit einer Bordun- und einer Melodiepfeife, wie in Sardinien, Korsika oder dem Balkan noch. Bewunderung erregt ein Tonband eines Trommelkünstlers aus Isphahan, der mit harten flinken Fingern auf Fell und Holzrand vielfältige Wirbel rhythmischer Kombinationen entfesselt. Auf dem mit dem Plektron gespielten Kanun, einer Art Zither, wird mit melodischen Archetypen, den Maquamen, improvisiert wie auf einer arabischen Laute. Großartiges bietet in solch geordneter „Kunstmusik“ das tonbandfixierte Spiel eines kaukasischen Lumpensammlers auf der zwei- bis dreisaitigen persischen Geige mit einem Können, das selbst Menuhins Bewunderung erweckte.

Die zielbewußte Sammlertätigkeit von Edith Gerson-Kiwi leistet für die ethnologische Musikforschung einen unschätzbaren Beitrag und stellt ihr ein Archiv zur Verfügung, das in spezieller Weise den entsprechenden Verdiensten Bartóks und Kodálys nicht nachsteht. *Gottfried Schweizer*

ZUR ZEITCHRONIK

Konzertkontakte

Unsere Rundfunkstationen ringen um Direktkontakte. Ätherpublizistik genügt ihnen nicht. Öffentliche Veranstaltungen, so heißt ihre Parole. Hamburg, München, Köln, ihre Hauptplätze in Nord, Süd, West, werben um die Wette. Musik scheint ihnen die geeignetste Mittlerin. Konzertkontakte

ziehen immer, selbst wenn sie unentwegt moderne Musik meinen. „Musica Viva“ des Bayerischen Rundfunks in München, „Das Neue Werk“ des Norddeutschen Rundfunks in Hamburg, „Musik der Zeit“ des Westdeutschen Rundfunks in Köln sind tönende Tragsäulen unseres Konzertlebens in Sachen zeitgenössischer Musik geworden. Hamburg stiftet die Eintrittskarten, München bindet sie ans Abonnement, Köln kann sie frei verkaufen. Köln, die jüngste der drei Konzertreihen, operierte bisher vielleicht auch am klügsten, nicht nur konsequent wie Hamburg und nicht nur konziliant wie München. Köln konzentriert sich auch für 1960/61 wieder auf nur vier Abende mit Musik der Zeit. Gezielte Programme, durch Klassiker der Moderne freudnachbarlich kontrapunktiert von den Mischprogrammen zehn weiterer Chor-Orchesterkonzerte.

Ur- und Erstaufführungen beherrschen das Bild, eine west-östliche Musik-Internationale: das Violinkonzert des Polen Tadeusz Baird mit Wanda Wilkomirska unter Witold Rowicki aus Warschau; die Orchester-Mutationen des Schweden Ingvar Lidholm unter Sixten Ehrling aus Stockholm, dazu als Uraufführungen ein doppelklavieriges Konzert des Kölner Bernd Alois Zimmermann (der diesmal einzige Kompositionsauftrag des Hauses) sowie die Orchesterstücke „Farben und Klänge“ in memoriam Wassily Kandinsky von Dieter Schönbach und in deutscher Erstaufführung die „Dialoghi“ für Violoncello und Orchester aus der Komposition des Istro-Italieners Luigi Dallapiccola; Pierre Boulez, Champion der Avantgarde, darf natürlich nicht fehlen, auch wenn er auf eigene Sachen einmal zu verzichten hat und die Uraufführung jüngster Orchesterarbeiten aus seiner Gefolgschaft dirigiert. „Due voci“ von Sylvano Bussoiti und „Pages“ von Jacques Colonne, „Liaisons mobiles pour vibraphone“ von dem Israeli Roman Haubenstock-Ramati und „Sonant für Gitarre, Harfe, Kontrabaß und zwanzig Fellinstrumente“ von dem Wahl-Kölner Chilenen Mauricio Kagel, sind die Ur- und Erstaufführungs-Angebote des Kammermusikabends der Viererreihe „Musik der Zeit“.

Sie werden durch ein Gastkonzert des Kölner Rundfunkchores und -Orchesters bei der Biennale in Venedig ergänzt. Dallapiccolas „Dialoghi“ kommen hier zur Uraufführung, und Nonos „Canto sospeso“, ein Werkauftrag des WDR an den venezianischen Schwiegersohn Schönbergs, gelangt zur Erstaufführung in seiner Vaterstadt. Dieser Konzertkontakt des Kölner Rundfunks nach Vene-

dig hinüber hat seine Vorläufer in den Gastspielreisen des Hauses zu den Musikfesten in Wien. Venedig wird übrigens nicht nur mit moderner Musik bedacht. Mario Rossi leitet Schumanns Märchen- und Mysterien-Oratorium „Das Paradies und die Peri“, die über das Fernsehen schon bekanntgewordene Kölner Einstudierung, auch in der Lagunenstadt.

Konzertkontakte erster Ordnung stehen dem Kölner Rundfunk auch mit einer für Februar 1961 anberaumten Reise seiner „Cappella Coloniensis“ bevor. Sie soll im Rahmen des Austauschprogramms zwischen Bundesrepublik und UdSSR ablaufen. Die Verträge sind perfekt. Die Route sieht vom 1. bis zum 20. Februar Konzerte in Minsk, Moskau, Leningrad, Kiew, Odessa, Tiflis vor. Das Programm bietet altklassische Musik, auf alten Instrumenten gespielt, ein Konzert westeuropäischer Komponisten des Barock und Rokoko: Händel, Rameau, Scarlatti, Vivaldi, Bach-Söhne. Ferdinand Leitner wird die Cappella führen. Kontakte konzertanter Art kündigt das Kölner Funkhaus des weiteren mit einem Sonderkonzert an, das zum vierten Internationalen Kongreß für Katholische Kirchenmusik bestritten wird, der für Juni 1961 in der Domstadt anberaumt ist. Strawinskys „Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis“ und Szymanowskis „Stabat mater“ stehen vereint im Programm.

Eine Fülle von Querverbindungen bis in die musikpolitische Tagesaktualität hinein. Sie spiegelt sich auch in der Frage „Soll man noch Opern komponieren?“, die unter dem Abteilungsleiter Musik des WDR, K. O. Koch, in der Reihe „Umstrittene Sachen“ diskutiert werden soll. Kontaktsuche also auch hier zu einem Thema, das die Bemühungen des Hauses nur indirekt, über das prekäre Problem „Oper im Fernsehen“, betrifft. Kontaktsuche schließlich auch dahin, daß der WDR in siebzehn Städten des Landes seine Mikrophone in die stadt eigenen Konzerte stellt und über Nordrhein-Westfalen ausstrahlt. Kontaktsuche endlich auch damit, daß eine Reihe der im Funkhaus veranstalteten öffentlichen Sinfoniekonzerte draußen, in Wuppertal, Essen oder Viersen, wiederholt wird.

Das erste dieser gleichzeitig auch über WDR und NDR ausgestrahlten Kölner Funkhauskonzerte lag in den Händen eines Dirigenten der jüngeren Generation, bei dem Schweizer Peter Maag, dem für Konzerte mit Christoph von Dohnány und Dean Dixon weitere Vertreter seiner Gene-

ration folgen. Maag erwies sich als differenzierter Musiker und ingenieurer Orchesterführer, als ein Mann ohne Pose, aber mit Flair für Zwischenwerte, Übergänge, Hintergründe. Ein Sonderfall unter soviel Allüre und Angeberei unter jungen und alten Podiumstars. Der Erbwalter Ansermet, Mitropoulos, Szell, Keilberth, Kubelik werden des weiteren Revue passieren in den Konzerten am Wallrafplatz. Man wird sehen, wie das führerlose Eliteorchester des Hauses je neue Kontakte findet.

Heinrich Lindlar

Die Problematik der Musikwettbewerbe

Wie die Festspiele sind die regelmäßig wiederkehrenden Musikwettbewerbe bereits zu einer festen Erscheinung in unserem Musikleben geworden, die sich einer immer weitergreifenden Beachtung in dem Bereich des künstlerischen Nachwuchses erfreut. Zu dem diesjährigen *Internationalen Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten der Bundesrepublik*, der nun schon zum neunten Male in München durchgeführt wurde, hatten sich 272 Teilnehmer angemeldet, davon rund 75 Prozent aus dem Ausland. Dabei war Ostasien mit China und Japan ebenso vertreten wie Australien, Südafrika und Südamerika. Mit 37 Teilnehmern lagen die USA an der Spitze des Auslandskontingentes. Dieses sicherlich recht eindrucksvolle Drängen zu dieser Musikolympiade läßt aber auch nicht die Problematik verkennen, die in der Art und Weise der Durchführung eines solchen Wettbewerbes liegt. Sie trat diesmal in München besonders zu Tage.

Die Erhöhung und Vermehrung der Preise hatten sicherlich die Teilnahme besonders schmackhaft gemacht. Aber mit den Preisen waren auch die Maßstäbe heraufgesetzt worden, und zwar in einem recht erheblichen Maße, so daß manche berechtigten Hoffnungen zunichte wurden. Von den sechs zur Verfügung stehenden ersten Preisen wurden überhaupt nur zwei vergeben, und zwar in den Sparten Sänger und Flötisten. Der hochbegabten, dreiundzwanzigjährigen Pianistin Thérèse Castaing aus Paris hatte man den zweiten Preis lediglich nur deshalb zuerkannt, weil sie bei dem Pflichtspiel eines Konzerts der Klassik noch nicht die volle geistige Reife gezeigt haben soll. In dem abschließenden Orchesterkonzert riß sie das Publikum durch eine faszinierende, brillant souveräne Wiedergabe des recht anspruchsvollen Konzerts für die linke Hand von Ravel zu einem geradezu demonstrativen Beifall hin, der unverkennbar

gegen das enge Urteil der Jury gerichtet war. Hier wäre zunächst einmal zu fragen, inwieweit von einem noch heranwachsenden jungen Künstler eine volle geistige Reife erwartet werden kann, die sich erfahrungsgemäß erst mit zunehmendem Alter im Fortschreiten der künstlerischen Tätigkeit einstellt. Das Höchstalter der Teilnehmer war mit dreißig Jahren angesetzt. Weiter verlangen die Wettbewerbsbedingungen ein Repertoire von Bach bis zu Strawinsky, also die sichere Beherrschung aller Stil- und Ausdruckswandlungen einer Musikentwicklung von rund 200 Jahren. Und man fragt sich weiter, ob diese Forderung in unserer Gegenwart, da alle Maßstäbe in Bewegung geraten sind, überhaupt noch vertretbar ist. Hier wird sich überhaupt mehr und mehr die Notwendigkeit ergeben müssen, die Musik unseres Jahrhunderts im Repertoire in den Vordergrund treten zu lassen. Unter den Pflichtstücken fand sich kein einziges zeitgenössisches Werk. Für die Öffentlichkeit jedenfalls war Thérèse Castaing die Sensation dieses Wettbewerbes. Den dritten Preis erspielte sich ebenfalls eine Französin, Evelyn Ursat. Die französische Pianistentradition wird um einen guten Nachwuchs keine Sorge zu haben brauchen.

Die Gesangsjury hat sich wieder offenbar allein von dem saftigen Volumen der Baßstimme des Deutsch-Russen Iwan Rebroff gefangennehmen lassen, dem sie den ersten Preis zuerkannte, obwohl für ihn in der Gestaltung der Michelangelo-Gesänge von Hugo Wolf und der von slawischer Schwermut satten Arien aus Opern von Glinka und Mussorgsky kein Unterschied zu bestehen schien. Hier hatte rein die Fülle des Materials gesiegt, gegen die eine musikalisch sehr intelligente Wiedergabe von Liedern von Schönberg nicht aufkommen konnte. Die übrigen Preise fielen an wenig profilierte amerikanische Sänger. Von den Sängerinnen wurde keine des ersten Preises für würdig befunden. Die Trägerin des zweiten Preises, die faszinierende farbige Amerikanerin Annabella Bernard, dürfte sicherlich bald auf einer Bühne auftauchen. Zwei charmanten Polinnen wurden dritte Preise zuerkannt. Aber die ganze Relativität der Beurteilung wird offenkundig, wenn man erfährt, daß Bewerberinnen, die bereits infolge ihrer musikalischen und stimmlichen Qualitäten Verpflichtungen an ersten deutschen Opernhäusern haben, überhaupt nicht bis in die letzten Entscheidungen vordrangen.

Bei den Bläsern liegen die Dinge einfacher, der Umfang des von ihnen geforderten Solorepertoires ist wesentlich begrenzter, und auf ihre Orchester-

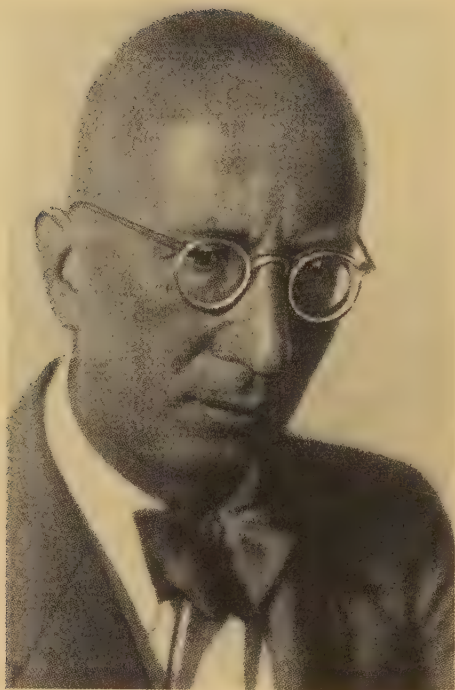
eignung werden sie nicht geprüft. Von den Flötisten stach der zweite Preisträger, der Franzose Michel Debost, mit sehr pikant geblasenen Stücken von Casella beinahe den ersten Preisträger, den Deutschen Paul Meisen, trotz seiner eleganten Wiedergabe des Konzerts von Ibert aus. Der bereits dem Leipziger Gewandhausorchester angehörende Hornist Peter Damm brachte es nur zum zweiten Preis, und der ebenfalls mit dem zweiten Preis bedachte Tscheche Josef Brazda war der einzige von den Preisträgern, der in dem Schlußkonzert den Mut zu einem Werk eines lebenden deutschen Komponisten, zu der spröden Hornsonate von Hindemith, hatte. Und schließlich wurde auch in dem Fach Duo Violine-Klavier keine des ersten Preises würdige Leistung gefunden. Da Kunstleistungen nicht wie Sportrekorde auf der Olympiade mit Metermaß und Stoppuhr gemessen werden können, werden die Ergebnisse eines solchen Musikwettbewerbs auch niemals schlüssige Auskunft über den Stand der Weltbesten in der Nachwuchsgeneration der Interpreten geben können, wenn eine solche Frage überhaupt sinnvoll wäre. Der echte Künstler weiß, daß er mit jedem Auftreten erneut eine Bewährungsprobe im schonungslosen Licht der Öffentlichkeit abzulegen hat, bei der er sich nicht auf die Gültigkeit eines Wettbewerbspreises verlassen kann. Hier liegen die Grenzen für den Anspruch und die Bedeutung einer Musikolympiade sehr klar vorgezeichnet.

Joachim Herrmann

PORTRÄTS

Hermann Keller 75 Jahre

Der Nestor der schwäbischen Musikgelehrten, Prof. Dr. Hermann Keller, feiert am 20. November in Stuttgart, seiner Heimatstadt, den 75. Geburtstag. Für seine Kollegen und Freunde ist er längst schon deshalb eine bewundernswerte Persönlichkeit, weil ihm die Jahre nichts anzuhaben scheinen und er rüstig, heiter und kampfbereit der Muse und der Wissenschaft treu bleibt. Es sind gerade die Großwerke der Klavierliteratur, denen er sich in diesen Jahren widmet. Nach dem 1957 erschienenen Buch über Domenico Scarlatti und der dreibändigen Neuausgabe der Werke dieses Meisters liegt nun ein umfängliches Werk über Beethovens Klaviersonaten im Manuskript vor. Als Alfred Kreutz, Kellers einstiger Mitarbeiter an der Stuttgarter Musikhochschule, viel zu früh starb, hinterließ er den Torso seiner bedeutenden Ausgabe von Bachs Wohltemperiertem



Hermann Keller

Klavier. Keller sprang in die Bresche und wird nun den zweiten Teil dieser Edition besorgen.

Der Jubilar begann seine Studien auf dem der Musik so verwandten Gebiet der Architektur, wurde aber in München 1905 Privatschüler Max Regers und von diesem der Musik ganz zugeführt. Max Pauer und Heinrich Lang in Stuttgart, Max Reger, Robert Teichmüller und Karl Straube in Leipzig waren seine wichtigsten Lehrer im Klavier- und Orgelspiel wie in der Komposition. 1910 trat er als Organist an der Stadtkirche in Weimar und Lehrer der dortigen Musikschule seine ersten Ämter an und ging 1916 als Markus-Organist nach Stuttgart. Wenig später begann auch seine akademische Lehrtätigkeit an der Stuttgarter Technischen Hochschule und an der Hochschule für Musik. Der Wissenschaftler in ihm drängte immer stärker hervor. Mit einer Dissertation über „Die musikalische Artikulation, besonders bei J. S. Bach“ promovierte er 1924 in Tübingen. Die pädagogische Bahn ließ den 1925 zum Professor ernannten Gelehrten erst als Abteilungsleiter für Kirchen- und Schulmusik, dann als Direktor der

Stuttgarter Musikhochschule zu reicher und verantwortungsvoller Tätigkeit kommen. In schwersten Jahren und mitten in Trümmern, Verzweiflung und Not begann er mit wenigen Getreuen, die ihm diese Zeit ließ, das Aufbauwerk und wirkte bis über die Erreichung der Altersgrenze hinaus. Aber auch dann noch dozierte Keller, wenn auch die private Forschertätigkeit, die Editionen und die vielfältige organisatorische Arbeit im Tonkünstlerverband, der Internationalen Bach-Gesellschaft die Hauptfelder seines Wirkungsdranges wurden. Immer wieder trat er in die Phalanx der Musikforschung, wenn es um ungeklärte Fragen ging. Als die Gesellschaft für Musikforschung 1955 eine Preisfrage über die Bedeutung der Zeichen Keil, Strich und Punkt bei Mozart stellte, errang Keller mit seiner Arbeit den ersten Preis und rundete damit den Kreis seiner Studien seit der Dissertation. Kellers praktische Ausgaben sind vor allem für den Bach-Spieler und -Freund zu unentbehrlichen Texten geworden. Aber nicht nur Bach, auch Buxtehude, Scheidt, Lübeck, Frescobaldi, Chopin, Scarlatti hat er für den heutigen Gebrauch herausgebracht und bearbeitet. Bedeutsame Lehrwerke sind nach wie vor an den Ausbildungsstätten der Organisten in hohem Ansehen. — Auf Tagungen, bei Rundgesprächen, nicht zuletzt in der persönlichen, fachlichen Unterhaltung offenbart Hermann Keller stets sprühende Lebendigkeit und originelle Auffassung musikalischer und pädagogischer Probleme. Möge ihm diese Kraft zum Nutzen seiner Mitarbeiter und Schüler und zum eigenen Genuß noch lange erhalten bleiben.

Karl Michael Komma

Paul Losse 70 Jahre

Paul Losse, dessen 70. Lebensjahr sich am 23. November vollendet, begann seinen gesangs- und musikerzieherischen Berufsweg 1919 in seiner Vaterstadt Leipzig bei Hugo Gaudig in dessen Lehrerinnenseminar. 1946 erfolgte seine Berufung als Professor an die dortige Musikhochschule. Bis zu seiner Emeritierung 1958 leitete er die Abteilung Schulmusik und stellvertretend die Gesangsabteilung. Mit seinem Ausscheiden war wohl eine Zäsur gegeben, aber kein Schaffensende besiegelt. Die Gratulation kann darum keinem „noch rüstigen Siebziger“ gelten, der allein von der Erinnerung zehrt. In fruchtbarer Aktivität erfüllt er weiterhin die vielfältigsten Aufgaben als Vortragender (vornehmlich über Stimmbildung und Gesangserziehung) wie als Jury- und Kommissionsmitglied und vertritt amt-



Paul Lossse

Foto: Lücke

lich und ehrenamtlich die Belange der Musik und ihrer erzieherischen Funktion mit viel Temperament und diplomatischem Geschick. Im Vordergrund steht aber auch heute noch seine Lehrtätigkeit. Zur Zeit wirkt er als Gastdozent für Liedgesang im Studio der Staatsoper Berlin, liest in gleicher Eigenschaft Methodik des Gesangs an der Deutschen Hochschule für Musik, Berlin, und ist Lehrbeauftragter für Stimmbildung und Gesang im Institut für Musikerziehung der Karl-Marx-Universität Leipzig. Man erhielt aber noch immer kein abgerundetes Bild seiner Persönlichkeit, vergäße man, Professor Lossse spezielles Neigungsbereich zu nennen. Er hat zur Musikgeschichte der Stadt Leipzig mit außerordentlicher Gründlichkeit und Umsicht die umfassendste Privatsammlung dieser Art zusammengetragen. Mit ihrer Hilfe war es möglich, repräsentative Gedenkausstellungen (Mendelssohn, Bach, Nikisch) in Leipzig aufzubauen. „Schon“ heute einen besinnlichen Lebensabend voll genießerischer Ruhe zu beginnen, wäre nicht im Sinne des Jubilars. Deshalb wünschen wir ihm vielmehr noch lang anhaltende Schaffenskraft und -freude. *Martin Wehnert*

Paul Hindemith — der letzte Musikant?
Zu seinem 65. Geburtstag

„Der musikalische Schaffensvorgang, der individuell so verschieden ist, wird in seinen letzten Höhen genauso wie die Quelle und die unwider-

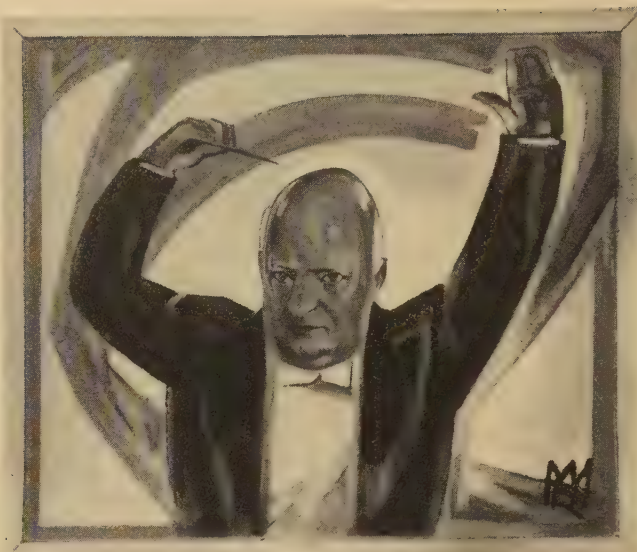
stehliche Triebfeder des musikalischen Schaffens überhaupt dem menschlichen Begreifen immer unzugänglich bleiben. Soziale Veränderungen, Politik und Krieg haben das Leben jedes Komponisten von Palestrina bis zur heutigen Zeit stark beeinflusst. Aber wie in jedem Frühling Bäume und Blumen wieder von neuem zu blühen beginnen, so wird immer wieder Musik geschrieben werden, und das trotz aller Philosophie, Ideologie, Flugzeuge, Unterseeboote und einer Welt des Streites.“

Diese Formulierungen Paul Hindemiths stammen nicht aus jüngster Zeit. Sie zeigen aber Wesen und Wirkung dieses Musikers immer noch genau auf. Und sein Schaffen ist ein Beweis in mannigfacher Hinsicht: Hindemith hat unbeeinflusst von widrigen Umständen, die es in seinem Leben gab und von denen die Vertreibung aus der Heimat die ärgste Beeinträchtigung hatte sein müssen, Musik geschrieben. Hindemith blieb andererseits nicht ungefärbt von den Ereignissen, die ihn umgaben und in die er hineingerissen wurde. Er hat es letzten Endes verstanden, in allen seinen Werken den Typ des vollkommenen, teils naiven, teils spielerisch-technischen Musikers noch einmal vorzustellen — durchaus in einer Zeit, in der der Begriff des Musikantischen nicht frei von Fragwürdigkeit wurde.

Das Musizier-Element Hindemiths erhielt zwei Bindungen, über deren Wert unterschiedliche Meinungen herrschen. Hier wurde es gebunden im kompositorischen Handwerk, das Hindemith mit wahrer Meisterschaft verwendet. Durchweg in dem von ihm selbst genannten Sinn: „Unter den Komponisten wird der kleine Mann ungern von handwerklichen Dingen reden und sich auf seine Eingebung, sein Gefühl, sein Herz berufen, das ihm den Weg seiner Handlungen vorschreibe. Muß das nicht eine winzige Eingebung, ein belangloses Gefühl sein, das sich mit so geringen Kenntnissen schon ausdrücken kann? Gehört nicht ein ungeheures Maß an bewußter Materialbeherrschung und -anwendung dazu, in Töne zu übertragen, was das Herz diktiert? Der Weg vom Kopf in die Hand ist weit, solange er noch spürbar ist; soviel können, daß das Handwerk nicht mehr stört, daß dem Denken und Empfinden ein ungehindert freier Ausweg geschaffen wird, das muß das Ziel sein.“

Dort vollzog sich eine weitere Bindung des Menschen und des Musikers Hindemith an geistig-religiöse Bereiche, die vor allem das Spätwerk unterschieden prägten. Wer behaupten wollte, mit sol-

Paul Hindemith
Gemälde von Paul Heinrich
Foto: Willott



chen, stilistisch noch unterstrichenen Tendenzen habe sich der ursprünglich revolutionäre Musiker Hindemith selbst verraten, irrt. Nicht zuletzt anlässlich eines Geburtstages, der zu feiern ist, sollte man mit einem Mißverständnis aufräumen: die lausbübisch frechen, „bürgerschrecklichen“ Stücke des jungen Hindemith, der sagte, „Tonschönheit ist Nebensache“, sind, von heute aus betrachtet, alles andere als „umstürzlerisch“. Im Grunde war Hindemith das, was er heute darstellt: ein elementarer Musiker, der recht konsequent die Linie der Spätromantik von Bruckner über Reger in unser Jahrhundert hinein fortsetzte, natürlich mit den neu errungenen Mitteln dieses Jahrhunderts.

Man kann heute schon sagen, daß der musikanische Impuls, wie er unbeeinflußt vom Magister Hindemith einerseits, vom Mystiker Hindemith andererseits, in der mittleren Schaffensperiode zwischen 1924 und 1934 etwa zur Geltung kam, das ausschlaggebende Moment sein dürfte, mit dem Hindemiths Musik nicht nur Weltgeltung erlangte, sondern das auch den Charakter seiner Musik überhaupt prägte. Hindemith hat den Stil der Neuen Musik mit diesem Akzent sehr entschieden mitbestimmt. Er hat sich mit ihm einen Weg und Ausdruck geschaffen, wie er so eigen und profiliert selten Wirklichkeit wird. Es stimmt zu dem Bild des Musikanten, Magisters und Mystikers Hindemith sehr wohl, wenn er nicht nur

lehrt, komponiert und dirigiert, sondern sich von der kompositorischen wie der interpretatorischen Seite her mit Werken aus seiner ganzen Schaffenszeit und zugleich mit Werken der Romantik sowie der alten Musik befaßt — hier mit Monteverdi, dort mit Machaut und Gabrieli. So bestätigt er das Bild des universalen Musikers, der er wohl sein Leben hindurch im Grunde immer hat sein wollen.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Johann Nepomuk David 65 Jahre

Als ich *Johann Nepomuk David*, der am 30. November 65 Jahre alt wird, in seinem Stuttgarter Heim gegenüber sitze, habe ich die Gewißheit, mit einem Musiker von Rang zu sprechen. Das Thema unserer Unterhaltung konzentriert sich sehr bald auf Davids Schaffen, das, in seiner Ganzheit gesehen, einen entscheidenden Beitrag zum Musikleben der Gegenwart darstellt. Zwar meint David, daß er mit seinem Wirken oft als ein Abseitiger aufgefaßt wird. Doch wie grundfalsch ist diese These; denn es kommt ihm in seiner ganzen Musik darauf an, eine immanente Bindung zum Hörer zu suchen. Faßlichkeit der Musik ist ein Grundprinzip seiner Schaffensweise, auch dort, wo serielle Gesetze die Form beherrschen. Das Neue seines Schaffens liegt überhaupt nicht so sehr im Bereich des Formalen, denn hier schwingt in ihm eine alte Tradition weiter, der er sich zu-

tiefst verpflichtet fühlt. Neu und eigengeprägt ist aber seine Sprache dort, wo es gilt, melodische, harmonische und rhythmische Komponenten als musikalische Gestalt primär zu entwerfen. Die hörmäßige Faßbarkeit des Themas ist für ihn unbedingte Voraussetzung schöpferischer Arbeit. Er entwickelt daraus mit allen Künsten der Verwandlung eine Fülle von neuen Spiegelungen und Erscheinungen, die, auch wenn sie sich über mehrere Sätze innerhalb einer Großform erstrecken, völlig ganzheitlich und organisch konzipiert sind. Von hier aus schlägt er die Brücke zur Polyphonie Bachs, die zentrale Bedeutung für ihn besitzt. Gewiß nicht zufällig gründete der aus Eferdingen in Oberösterreich gebürtige Musiker in seiner Jugend einen Bach-Chor, gewiß nicht zufällig lehrte er lange Jahre an der Hochschule der Bach-Stadt Leipzig, wo stets das Werk des großen Thomas-kantors unmittelbare Gegenwart ist. Aber die Bachsche Polyphonie, die David übernimmt, ist nicht allein die Triebkraft seines Schaffens; sie erwächst vielmehr unmittelbar aus einem besonderen Verhältnis zum gesungenen Wort. Im Vokalstil besitzt Davids Schaffen seine ursprüngliche Wurzel, und entscheidende Wesenszüge weisen eindeutig auf eine wortgezeugte Melodik im Sinne von Heinrich Schütz. Nimmt man noch die Brucknersche Klangfarbigkeit und den Zug zum Monumentalen hinzu, so sind wesentliche Bindungen historischer Art bei David aufgezeigt, die er aber nun in den Dienst einer Aussage unserer Zeit stellt. Nicht schöner konnte diese Tatsache belegt werden als dadurch, daß mir der Stuttgarter Hochschulprofessor sein zweites Violinkonzert auf Schallplatten vorspielte. Sein Sohn, ein wirklich überragender Geiger, der soeben von einer Konzerttournee aus Afrika zurückkehrt, geigte das dreisätzige Werk mit sprühendem Elan und unfehlbarer Sicherheit. Thematisch ganzheitlich entworfen, dabei spielerisch konzertant ohne geistigen Leerlauf im Passagenwerk, nicht zuletzt erfüllt von vitaler Spannung, kühner klanglicher Herbheit und elementarer Kraft; so erschien es mir, als ich es in der Partitur verfolgte. Ein Beispiel nur für ein umfassendes Lebenswerk, das von intensiver Orgelmusik bis zur weitgespannten Sinfonie, von zuchtvoller Motettenkunst bis zur geistig-oratorischen Weite reicht, verkörpert etwa im „Ezzolied“. So ziemt es uns, diese spirituell erregenden Schöpfungen Davids gerade an seinem Ehrentag immer wieder erneut in das Blickfeld des ernsthaften Musikfreundes zu rücken. Möge sich



Johann Nepomuk David

die Schaffenskraft Johann Nepomuk Davids weiterhin in fruchtbarer Arbeit erfüllen.

Günter Haußwald

Willi Schuh 60 Jahre

In einer Zeit, da die musikwissenschaftliche Betätigung von der des Musikkritikers meist säuberlich getrennt ist, bildet eine Erscheinung wie der Züricher Dr. Willi Schuh eine Ausnahme; ich meine die heute seltene Verbindung von Musik-Journalismus und Musik-Forschung. Schuh, der am 12. November 60 Jahre alt wird, hat offensichtlich zeit seines Lebens das eine getan, ohne das andere lassen zu können. Als Musikkritiker der „Neuen Zürcher Zeitung“ und Herausgeber der „Schweizerischen Musikzeitung“ ist seine Arbeit eng mit der Musikpraxis seiner engeren Heimat und der der wichtigsten Musikzentren Europas verbunden. Schon kurz nach seiner Promotion über die Formprobleme von Schütz im Jahre 1927 übernahm er in Zürich das Amt des Tageskritikers. Bald trat zu dieser Tätigkeit ein vielseitiges Wirken als Dozent der Volkshochschule und des Konservatoriums Zürich sowie der Handelshochschule St. Gallen.

Journalistenlos ist es, daß das meiste mit dem Tag vergangen ist. Von dem, was Willi Schuh in den letzten zwanzig Jahren an größeren und kleineren Arbeiten für seine Zeitungen geschrieben, liegt das Wertvollste in Auswahlbänden des Atlantis-Verlages vor. Ein Essayist ersten Grades, sind Schuhs musikalische Betrachtungen von jener Beredsamkeit und Genauigkeit des Sprachlichen, wie man es heute nicht allzuoft findet. Schuh will niemals mit Worten „glänzen“; es geht ihm um die Sache, um die geliebte Musik — aber sie wird mit blitzendem Geist verfochten. Das Feld seiner Betrachtung ist weit. Durch Neigung und Herkunft eng mit der Musikgeschichte der Schweiz verbunden (dem Volkslied widmete er 1932 eine Studie), wurde er schon früh zum klugen Mentor der schweizerischen Gegenwartsmusik, vor allem Othmar Schoecks, mit dem er eng befreundet war; aber auch eine so kosmopolitische Erscheinung wie Strawinsky zog ihn an.

Daß der greise Richard Strauss 1945 sein Domizil in der Schweiz aufschlug, wurde für Schuh zu einer sich über vier Jahre erstreckenden ebenso glücklichen wie fruchtbaren Begegnung mit dem großen alten Mann. Eine größere Zahl von Einzelarbeiten über Strauss reifte in diesen Jahren; vieles von dem, was Schuh in engem menschlichem Kontakt mit Strauss erleben und erfahren durfte, harrt noch der wissenschaftlichen Auswertung. Schuhs bescheidenes persönliches Auftreten, gepaart mit Kenntnis der größten und allgemeinsten Zusammenhänge wie der geringsten Einzelheiten — das alles sichert dem nach längerer Krankheit genesenden Sechziger die Verehrung weiter Kreise der internationalen Musikwelt.

Ernst Krause

Wilhelm Weismann 60 Jahre

Wilhelm Weismann, ein gebürtiger Schwabe, aber seit Jahrzehnten in Leipzig wirkend, ist am 20. September 60 Jahre alt geworden. Seine Wirksamkeit ist nicht leicht auf einen Nenner zu bringen. In seinem Hauptberuf ist er Lektor der Edition Peters. Es ist in der Hauptsache seiner Initiative zu verdanken, daß der Verlag in der letzten Zeit seine überholten instruktiven Klassikerausgaben (von Czerny bis Ruthardt) durch vorbildliche Urtextausgaben ersetzt hat. Es seien nur die Neuausgaben der Klavier- und Kammermusikwerke von Bach, die Klaviersonaten von Haydn, Mozart und Beethoven genannt, die zum Teil den Namen einer Urtextausgabe nicht führen, aber Urtextausgaben sind — eine Tat von größter Trag-

weite. Diese Tätigkeit Weismanns spielt sich im Verborgenen ab; das große Publikum weiß von ihr fast nichts, und doch wird an dieser Stelle mehr Musikgeschichte gemacht als im Konzertsaal. Mehrere Jahre war Weismann auch Kompositionslehrer an der Leipziger Hochschule für Musik und, als Nachfolger von Ramin, Leiter des Instituts für Kirchenmusik. Er hat diese Tätigkeit aber aufgegeben, um sich ganz dem Verlag und, soweit Zeit und Kraft ausreichen, der Komposition zu widmen. Auch der Komponist Weismann ist nicht leicht auf einen Nenner zu bringen. Als echter Schwabe ist Weismann, wo es not tut, ein Starrkopf, unbeugsam, keiner Moderation folgend, kein Neutöner, aber auch kein Akademiker. Sein Hauptgebiet sind Lieder, Liedbearbeitungen und Chorsätze; seinen 23. Psalm hat der Thomanerchor auf seinen Auslandsreisen viel gesungen. Wir grüßen Wilhelm Weismann herzlich.

Hermann Keller

Aaron Copland 60 Jahre

Aaron Copland, einer der profiliertesten, sicherlich wohl der bekannteste der neuen amerikanischen Komponisten, begeht am 14. November seinen 60. Geburtstag. Er stammt aus einer russisch-amerikanischen bürgerlichen Familie und wurde im Stadtteil Brooklyn in New York City als Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns geboren. „Daß Musik Kunst ist, war eine Entdeckung, die ich ganz allein machte“, schreibt er in seiner Autobiographie und fährt fort, „Die Idee, daß ich Komponist werden könnte, fing an sich langsam in mir zu entwickeln, als ich etwa 15 Jahre alt wurde.“ Mit 17 begann er seine ersten Kompositionsstudien bei Rubin Goldmark. Aber bald gefiel ihm die konservative Lehrweise nicht mehr, und er faßte den Entschluß, nach Europa zu reisen. Mit 21 Jahren kam er nach Fontainebleau, wo Nadja Boulanger den jungen Komponisten unter ihre Fittiche nahm. Hier bekam er die entscheidenden Impulse, die für seine ganze weitere Laufbahn ausschlaggebend waren. Hier traf er auch die Komponisten Milhaud, Honegger und Poulenc; hier machte er die Bekanntschaft mit der Musik von Strawinsky, Bartók, Hindemith und Schönberg, und schließlich begegnete er hier dem jungen Dirigenten Serge Koussevitzky, dessen spätere Freundschaft und Unterstützung so viel für den jungen Musiker bedeutete. Er verließ Paris im Sommer 1924 und nahm einen Kompositionsauftrag Nadja Boulangers für ein Konzert für Orgel und Orchester mit nach Hause. Während-

dem Copland an diesem, für ihn so wichtigen Werk arbeitete, mußte er sich als Pianist in einer Hotel-Kapelle durchschlagen. Anfang 1925 spielte Frau Boulanger als Orgelsolistin das ihr gewidmete Werk zum ersten Male öffentlich in New Yorks Carnegie Hall.

Etwa zu dieser Zeit begann Copland, sich zum ersten Male ernsthaft mit dem Gedanken einer „echten“ amerikanischen Musik zu befassen. Das Musikschaffen der Neuen Welt stand bis zum Ende des ersten Weltkrieges mehr oder minder fest unter dem Einfluß Europas. Die damals bekannten amerikanischen Komponisten Edward MacDowell sowie Loeffler und Griffes hatten ihre geistigen Vorläufer in der deutschen und französischen Musik. Der Einzelgänger Charles Ives komponierte zwar schon, war aber selbst in Musikerkreisen so gut wie unbekannt. Copland machte es sich nun zur Aufgabe, mit den rein europäischen Traditionen des 19. Jahrhunderts zu brechen, um eine neue Bahn einzuschlagen.

Der Erfolg des jungen Gershwin ermunterte viele junge Komponisten. Wo Gershwin, der musikalische self-made-man aber stehen blieb, nämlich bei dem aus negroiden Elementen stammenden Jazz, der ganz Europa, ja die ganze Welt zu erobern schien, fand Copland seinen Ausgangspunkt. Sein Ziel war, die Rhythmen des amerikanischen „Deep South“ mit den Harmonien des parfümierten Paris der zwanziger Jahre zu vermählen. Einer seiner ersten Versuche in dieser Richtung war sein Klavierkonzert (1926), das bei der Uraufführung durch Koussevitzky in Boston auf heftige Kritik stieß. Copland ließ sich dennoch nicht einschüchtern. Die neue Richtung schritt unaufhaltsam vorwärts. Kein Geringerer als Walter Gieseking übernahm den Klavierpart in Coplands Trio „Vitebsk“, einer Studie über jüdische Themen für Klavier, Violine und Violoncello. Der standhafte und bewährte Freund Koussevitzky brachte fast jährlich neue Werke des jungen Komponisten mit dem Bostoner Sinfonieorchester zu Gehör.

Um seinen Lebensunterhalt zu sichern, mußte Copland von Zeit zu Zeit zu der Feder greifen, die er in einer erstaunlichen Weise beherrscht. So entstanden eine Anzahl von interessanten Artikeln über alle Gebiete der zeitgenössischen Musik, sowie auch mehrere Bücher. Neben Lehraufträgen (New School of Social Research in New York City, 1927 bis 1937, Harvard University und das berühmte Berkshire Music Center) befaßte sich



Aaron Copland

Foto: Boosey and Hawkes

Copland auch mit der Komposition von Filmmusiken. So schrieb er die Musik zu dem mit dem Pulitzer Preis gekrönten Theaterstück Thornton Wilders „Our Town“, sowie zu „Of Mice and Men“ und „The Heiress“.

Copland wandte ferner sein besonderes Interesse dem Ballett zu, dieser typisch amerikanischen Kunstgattung, die nach dem ersten Weltkrieg eine wahrhaft führende Position in der Welt eroberte. Die Musiken, die Copland zu den Balletten „Billy, the Kid“, „Rodeo“ und „Appalachian Spring“ schrieb, sind heute wichtige Marksteine in der zeitgenössischen amerikanischen Musik, ohne die man sich die Geschichte der Musik in den Vereinigten Staaten im 20. Jahrhundert nicht mehr vorstellen könnte. Im Bereich der absoluten Musik sind wohl die dritte Sinfonie (1946), die Klaviersonate (1941) sowie verschiedene Kammermusikwerke die wichtigsten Arbeiten. In seinem jüngsten Opus, der 1957 entstandenen großangelegten Fantasie für Klavier, nähert sich Copland der seriellen Schreibweise.

Der Weg Aaron Coplands vom amerikanischen Jazz über die Schule von Nadja Boulanger bis zur Zwölfton-Technik ist lang, und er ist noch keineswegs beendet. Mit 60 Jahren ist Copland immer noch ein Suchender — ein Mann, von dem noch vieles und Bedeutendes zu erwarten ist. Er

gehört keiner Schule an — er bleibt im Geiste jung, und deswegen ist seine Musik immer frisch und stets anregend. *Andor Foldes*

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Die Musikakademie Kassel

Die neu hergerichteten Unterrichtsräume der Musikakademie der Stadt Kassel sind den Lehrkräften und Studierenden ebenso wie den Besuchern gleichsam Symbol für die zahlreichen Neuerungen und Neueinrichtungen, die sich seit dem Sommer vergangenen Jahres an diesem aufstrebenden Institut zunächst ankündigten, um dann dank der starken Initiative und des persönlichen Einsatzes von Direktor Kurt Herfurth sehr schnell Wirklichkeit zu werden. Man muß zugeben, daß es Herfurth in erstaunlich kurzer Zeit gelang, der Akademie jenen Platz im kulturellen Leben Kassels zu sichern, der ihr als Ausbildungsstätte zahlreicher Studierender wie Liebhaberschüler letzten Endes schon seit geraumer Zeit zukommt. Wenn es auch zunächst keine grundlegenden Veränderungen innerhalb des Lehrkörpers gab, so gelang Herfurth doch eine Steigerung des künstlerischen und pädagogischen Gesamtniveaus — nicht zuletzt durch eine stärkere Bindung aller Lehrkräfte an das Institut.

Daß Herfurth von Anfang an um Vielseitigkeit in der internen und öffentlichen Arbeit seines Instituts bemüht war, wird durch Tatsachen belegt. Erwähnt seien die Gründung des Kasseler Klavierquartetts und die Neugründung des Herfurth-Trios. Diese beiden Einrichtungen haben schon ebenso starken Kontakt mit der Öffentlichkeit gefunden wie das neugegründete „Studio für Neue Musik“, für die Studierenden zugleich eine willkommene und notwendige Ergänzung zum Lehrfach „Neue Musik“. Das Studio hat bereits mehrere Male seine Existenzberechtigung erfolgreich nachgewiesen und wird auch im kommenden Winterhalbjahr im Mittelpunkt der Veranstaltungen stehen, zumal Direktor Herfurth die Neue Musik als wesentlichen Bestandteil der heutigen musikalischen Erziehung ansieht.

Erwähnt seien weiter die Angliederung der Jugendmusikschule an die Akademie, die Neubzw. Wiedereinführung der Lehrfächer „Musikästhetik“, „Allgemeine Psychologie und Pädagogik“ sowie „Künstlerische Liedbegleitung und Kammermusik“, die Herfurth mit Vorlesungen und praktischen Übungen selbst leitet. Neben der Einführung einer Abschlußprüfung für zukünftige

Orchestermusiker ist von besonderer Wichtigkeit die Einrichtung einer Konzertklasse für besonders begabte Schüler mit dem Ziel der Staatlichen Konzerteifeprüfung. Endlich sei noch der Neugründung des Studios für Alte Musik gedacht.

Der Veranstaltungsplan, den die Musikakademie mit festen Terminen bis zum Jahresende vorlegt, zeigt ein vielseitiges Bild. Die Veranstaltungen des Studios für Neue Musik begannen mit Hermann Heiss, der über Entstehung und Praxis der elektronischen Musik sprach. In Verbindung mit dem Amerika-Haus gab es einen Liederabend mit Kompositionen von Ernst Krenek mit dem Komponisten am Flügel; ein weiterer Abend sah Ernst Krenek am Vortragspult der Akademie. Jörg Polzien, Pressechef der Universal-Edition Wien, und Bernd Müllmann berichteten über Neuerscheinungen der jüngsten musikalischen Avantgarde. In Verbindung mit der Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit spricht Heinz Freudenthal, Chefdirigent des israelischen Rundfunks, über „Israels Weg zur elektronischen Musik“. Des 65. Geburtstages von Paul Hindemith gedenkt die Akademie mit einem Vortrag „Paul Hindemith — Gewissen der zeitgenössischen Musik“ von Willi Wöhler. Ein Liederabend bringt Proben aus dem Liedschaffen von Debussy, Milhaud, Honegger und Blacher.

Diese Veranstaltungen finden sinnvolle Ergänzung durch weitere Konzerte, von denen der Kammermusikabend des Herfurth-Trios mit Werken von Beethoven, César Franck und einer Erstaufführung von Bohuslav Martinů, zwei Veranstaltungen mit Franzpeter Goebels in Verbindung mit dem Verband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, das Konzert des Akademiechors mit Erstaufführungen von Haydn und Mozart sowie einige interne Vortragsstunden erwähnt seien. Einige dieser Programme werden im Rahmen der bereits angelauten Austauschgastspiele in anderen Städten, wie Braunschweig, Osnabrück und Padua, wiederholt. Erfreulich ist weiter, daß Kammermusikgruppen der Akademie in steigendem Umfang zur musikalischen Umrahmung öffentlicher Veranstaltungen herangezogen werden, eine Tätigkeit, die auf den gesamten nordhessischen Raum ausgedehnt werden soll. —ke

HISTORISCHE STREIFLICHTER

Rochus Dedler

Dank des zu internationaler Berühmtheit gelangten Oberammergauer Passionsspiels ist der Schöp-

fer von dessen Musik, Rochus Dedler, auch außerhalb seines Geburtsdorfes nicht ganz der Vergessenheit anheim gefallen, obwohl ein großer Teil seiner sonstigen Werke unbeachtet im Archiv ruht.

Rochus Dedler wurde am 15. Januar 1779 in Oberammergau geboren. Seinen ersten Unterricht in den Anfangsgründen der Musik erhielt er in der dortigen Schule. Bald jedoch fand Rochus als guter Sopranist im benachbarten Kloster Rottenbuch Aufnahme als Chorknabe; dort wurde eifrig Musik gepflegt, was sich allein schon aus der Verpflichtung des Chorherrnstifts zum feierlichen Gottesdienst ergab. Nach kurzer Zeit finden wir Rochus Dedler im „Seminarium“ zu München („Domus Gregoriana“, das spätere Albertinum). Schon als Achtzehnjähriger, noch als Lyzeist, versuchte er sich in der Komposition. Im Jahre 1800 kehrte Dedler nach Vollendung seiner philosophischen Studien in das Stift Rottenbuch zurück mit dem Entschluß, als Novize einzutreten. Die düster heraufziehenden Wolken der Säkularisation aber vereitelten diesen Plan. 1802 folgte Dedler dem Ruf seiner Heimatgemeinde und nahm den ehrenvollen Schullehrerposten in Oberammergau nebst dem Organisten- und Kantordienst in den Klöstern Ettal und Rottenbuch an. In diesem Jahr auch schloß er den Bund der Ehe, aus welcher neun Kinder hervorgingen.

Dedler steht in seinen Schöpfungen unter dem Banne von Mozart und Haydn. Selbstverständlich läßt sich seine schöpferische Potenz nicht mit diesen Meistern vergleichen — doch offenbaren die vielen, teils gedruckten, teils handgeschriebenen Messen, Requiems, Vesperpsalmen, Litaneien, die schönen Chöre und Gesänge für das Passionsspiel Schaffensfreude und ein gesundes Talent. Doch allein durch seine Kompositionen der Passionsmusik schuf sich Dedler einen bleibenden Namen.

Dedlers erste Komposition für das Passionsspiel entstand im Jahre 1811, 1815 mußte sie größtenteils erneuert werden auf Grund der Neudichtung. Diese Bearbeitung wurde drei Jahre später bei dem großen Dorfbrand vernichtet. Rochus Dedler schuf zum dritten Male die Musik für das Jahr 1820. Da er früh starb, fand er keine Gelegenheit mehr, seine Arbeit zu verbessern und zu ändern. Dedler hat den Oberammergauern ein Werk hinterlassen, das sich nun immerhin seit 140 Jahren behauptet und weiterhin behaupten wird, trotz vieler Einwände und häufiger Kritik. Diese verschiedenen Urteile sind oft zu streng gewesen;

die spätere Zeit stand den Werken des konzertanten Stils fremd gegenüber. Auch sind die vielen vorgebrachten Einwände größtenteils auf die im Laufe der Zeit durchgeführten Bearbeitungen zurückzuführen. Jeder Dirigent, stets von dem vorübergehenden Zeitgeschmack beeinflusst, wollte sie in bester Absicht ganz im Sinne Dedlers „verbessern“ und „erneuern“. Doch fehlte es jedem „Bearbeiter“ an fachlicher musikalischer Bildung, so daß sie keinerlei Vorteil bringen konnten, jedoch die Gesamtstruktur beträchtlich veränderten. Seit 1950 gilt die von Generalmusikdirektor Eugen Papst bearbeitete Fassung, die erstmals von einem Fachmann, ganz im Sinne Dedlers, vorgenommen wurde. Jede Kritik an Dedlers Passionsmusik muß sich vergegenwärtigen, daß hier kein akademischer Maßstab angelegt werden darf, daß seine Musik volkstümlichen, dörflichen Charakter haben mußte und von den Liebhaberkräften des Dorfes oder der Umgebung gemeistert wurde. Seine Musik gehört „zum Passion“ wie etwas natürlich Gewachsenes; sie entstand aus der Liebe zum Passionsspiel, ohne Absicht auf eine andere Wirkung als die, dem heiligen Spiel zu dienen. Dedler ermüdete nicht im Schaffen und Wirken, bis ihn 1821 eine Lungenkrankheit im 44. Lebensjahr hinwegraffte. Wenngleich er nicht zu den „Großen“ der Musikgeschichte zählt, so gehört doch seine Musik zur Oberammergauer Kirche St. Peter und Paul und „zum Passion“.

Mit Dedler war ein hochstehender Charakter, ein idealgesinnter, bescheidener, frommer und beliebter Meister dahingeshieden. Sein Grab befindet sich in Oberföhring bei München. Im Friedhof zu Oberammergau ward ihm 1852 von seinen Schülern und Freunden ein Denkmal gesetzt.

Erica Jäger

WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

Probleme der Mozart-Forschung

Das Zentralinstitut für Mozartforschung in Salzburg veranstaltete nach zweijähriger Pause wieder eine musikwissenschaftliche Tagung, die erstmals ohne den allzu früh dahingeshiedenen Editionsleiter der Neuen Mozart-Ausgabe, E. F. Schmid, stattfand. Am Eröffnungstag sprach W. Fisdier über „Zwei neapolitanische Melodietypen bei Mozart und Haydn“, nämlich die umgekehrte Periode und die in der opera buffa beliebte Motivbildung $a + 2b$, während W. Gerstenberg „Die gesellschaftliche Welt in Mozarts Opern“ behandelte. In Meisterwerken gestaltet Mozart

„gemischte Charaktere“, in denen das Menschliche über das Konventionelle dominiert und die Anspruch auf „innere Wahrheit“ stellen. *P. Netti* befaßte sich mit „Mozart und dem Dreysserschen Tanzbüchlein“, das etwa 170, größtenteils für Violine und Baß geschriebene Tanzsätze umfaßt. Mozart lernte vermutlich manche dieser Melodien, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch anderweitig, z. B. bei A. Poglietti, erschienen, durch seinen Vater oder aus österreichisch-böhmischen Liederhandschriften kennen. Er verwendete sie u. a. in KV 218 (Schlußbrando = Straßburger Tanzmelodie) und KV 455. „Doktor Anton Schmid“, einen vergessenen Freund Mozarts, konnte *O. E. Deutsch* unter einer Reihe anderer „Schmidts“ als denjenigen feststellen, der als Primgeiger in Mozarts Quartett, im Stammbuch des Meisters als „aufrichtiger Freund“, 1789 in einem Brief an Constanze begegnet und auch mit Haydn und Beethoven bekannt war. Nissen bemühte sich, durch ihn Einzelheiten über Mozart zu erfahren. In seinem Referat „Klassik, Haydn und Mozart“ bot *H. Engel* eine Definition und chronologische Einordnung des Begriffes „Klassik“. Er charakterisierte ferner klassische Themenbildung sowie Satzweise und verwies auf die Verwandtschaft der Ecksätze in Mozarts Frühwerken. *H. Federhofer* beleuchtete „Echtheitsprobleme der kleineren kirchenmusikalischen Werke Mozarts“. Er behandelte ein bisher unbekanntes Offertorium „O supremum coeli numen“, das in einer Kopie von ca. 1770 Mozart zugeschrieben wird. Der stilistische Befund läßt jedoch nur eine Aufnahme in die „zweifelhaften“ Kompositionen zu. Ein „Lauda Sion Salvatorem“, das mit jenem unter KV³ 177/Anh. 240^a genannten gleichnamigen Werk identisch sein dürfte, erweist sich als Übertragung von KV 490. Die Abteilung der übertragenen Kompositionen erfordert in einer Neuaufgabe des Köchel eine nähere Unterteilung. Die textliche Neugestaltung der „Thamos-Chöre“ mit geistlichem Text scheint auf Mozart selbst zurückzugehen. „P. Placidus Scharl, ein Bewunderer des jungen Mozart“ beschäftigte *K. G. Fellerer*. Er entwarf ein Lebensbild dieses Salzburger Benediktiners (1731–1817), der sich auch als Komponist betätigte und den musikalischen Werdegang des jungen Mozart verfolgte. *E. Hess* kennzeichnete „Die Varianten im Finale des Streichquartetts KV 593“. Er konnte nachweisen, daß die Änderungen im Autograph entgegen Einstein in KV³ größtenteils nicht von Mozart stammen. „Die Geschichte des Mesmerischen Gartens“ beleuchtete *A. Orel* von Grund auf neu. *W. Plath* berichtete

über „Einige neue Funde, Verschiedenes zu Skizzen und Schreibern“. Der Klärung von Leopolds und Wolfgangs Schriftzügen, die sich oft täuschend ähneln, muß in Zukunft größere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Mit der Bearbeitung Händelscher Oratorien durch Mozart, die in der Alten Mozart-Gesamtausgabe fehlen, setzte sich *A. Holschneider* auseinander. „Mozarts verschiedene Zeitgenossen und die Stilkritik“ beleuchtete *R. Steglich*, indem er anhand prägnanter literarhistorischer Zitate, die von Klopstock über Gluck bis Goethe reichten, die sprachliche und musikalische Einstellung dieser Meister lebendig interpretierte. *F. Neumann* beschäftigte sich mit dem „Modulatorischen Stufengang der Mozartschen Sonatendurchführung“. Die Schlußsitzung fand im benachbarten Schloß Anif statt, wo *W. Fischer* im Namen der Teilnehmer dem Präsidenten der Internationalen Stiftung Mozarteum, Hofrat *B. Hantsch*, sowie deren Vizepräsident, *F. Gehmacher*, und *G. Rech* für die Bemühung um ein gutes Gelingen der Tagung dankte. *Renate Federhofer-Königs*

Musikforschung in Südamerika

Von allen Kontinenten stellt Südamerika eine einzigartige Fundgrube für den Musikforscher dar. Kein anderes Land hat einen solchen Reichtum an unerforschter Kunst- und Volksmusik zu bieten. Die größten Sammlungen an früher südamerikanischer Musik befinden sich in den kirchlichen Bibliotheken am San Antonio Abad Seminar in Cuzco, im erzbischöflichen Archiv in Lima und in der bedeutenden Bibliothek einer einst sehr reichen Kathedrale in Sucre. Weitere Manuskripte und Erstdrucke, die der Beachtung des Wissenschaftlers wert sind, findet man in den Nationalbibliotheken von Lima, Sucre und Bogotá sowie in Santiago de Chile und Rio de Janeiro. Bedeutendes Material an handschriftlichen und gedruckten Quellen, das dem Erforscher der frühen südamerikanischen Musik zur Verfügung steht, wird im Dominikaner-Kloster in Lima, im Mercedischen Haus in Cuzco, in den Kathedralen von Ayacucho und Santiago de Chile, in den privaten Sammlungen Señora Elena Fortún de Ponce in La Paz, die heute dem Javier Prado Ugarteche Museum in Chorillos (Peru) gehören, im republikanischen Museum von Lima und im Ricardo Rojas Museum in Buenos Aires aufbewahrt.

Das Zentrum südamerikanischen politischen und kulturellen Lebens vor der Unabhängigkeit war Lima. Aus diesem Grund enthält die peruanische

Nationalbibliothek nicht nur die erste bekannte Oper der Neuen Welt (komponiert und aufgeführt 1701 im Palast des Vizekönigs in Lima), sondern auch zwei Exemplare des sehr seltenen 1631 entstandenen *Ritual Formulario*, dem ersten gedruckten polyphonen Werk der Neuen Welt. Es handelt sich um eine vierteilige Kanzonetta in der Sprache der Inkas. Die peruanische Nationalbibliothek zählt unter ihren Schätzen noch etwa 30 bis 40 Drucke aus der Kolonialzeit, die alle unschätzbare Werte aus der Zeit vor 1800 enthalten. Darunter befinden sich solch seltene Stücke wie Martín de Leóns „*Relación de las exequias*“ von 1613, Diego Andreas Rochas „*Tratado único*“ von 1681, Pedro de Peralta Barnuevos „*Lima Triumphante*“ von 1708 und Gerónimo Fernández des Castros „*Elisio Peruano*“ von 1725. Es sind Zeugnisse von höchster Wichtigkeit für die Geschichte der Musik in der Neuen Welt, die von den Musikwissenschaftlern noch kaum berührt sind. Selbst der europäische Musikforscher wird ein Werk wie José Bermúdez de la Torres „*Trionfos del Santo Oficio Peruano*“ (Lima 1717) finden, das ein Zeugnis ist für das Ansehen, das Komponisten wie Josquin des Prez, Jachet aus Mantua, Philippe Rogier und Fabrizio Dentice im Peru des 18. Jahrhunderts genossen.

Nähere Einzelheiten über die Musik der Ureinwohner des Landes erfährt der Forscher in der peruanischen Nationalbibliothek aus der weltberühmten Sammlung von Nachschlagewerken in Quechua, Aymará und anderen Sprachen der Ureinwohner des Landes, sämtlich von Paul Rivet zusammengetragen. Ebenfalls in Sammlungen der peruanischen Nationalbibliothek befinden sich die frühesten Bücher in der Guarani- und Mochica-Sprache, die Licht werfen auf die Instrumente, die zur Zeit der spanischen Eroberung in Brauch waren und auf die Art des Gesangs. Was die Übertragung der europäischen Musikkultur nach Südamerika betrifft, so erfährt der Forscher manches aus Orés „*Symbolo*“ von 1598, Calanchas „*Corónica*“ von 1638, von Córdova Salinas, 1651, oder Mendoza, 1665. Oder er liest in Echave y Assús „*La Estrella de Lima*“, 1688.

Die erzbischöfliche Bibliothek von Lima wurde von Rudolph Holzmann und Cesar Arróspide de la Flor in glänzender Weise katalogisiert. Sie enthält eine gewaltige Sammlung barocker polyphoner Musik, ursprünglich vom Mutterland nach Peru gebracht, aber später auch dort komponiert. Im Besitz der Kathedrale befindet sich noch solch ein Chorbuch aus dem 16. Jahrhundert, Guerreros

„*Liber versperarum*“ von 1586. Die Kathedrale von Cuzco besitzt einen seltenen Druck von Philippe de Monte, die „*Missa ad Modulum Benedicta es sex vocum*“ (Madrid 1598) von Philippe Rogier. Zwei Meßbücher von Morales, die 1544 in Rom erschienen waren, kamen bereits im Jahre 1553, seinem Todesjahr, nach Cuzco. Sie wurden als die wesentlichste polyphone Musik in die Musikschätze der Kathedrale von Cuzco aufgenommen.

Direktor der bolivianischen Nationalbibliothek ist Dr. Gunnar Mendoza. Er stellte eine Sammlung von Anmerkungen zur Musik des 16. und 17. Jahrhunderts in den Hochländern Südamerikas zusammen, die wahrhaft erstaunlich ist. Er untersuchte die Eintragungen zeitgenössischer Schreiber in den „*Escrituras públicas*“ und fand auf diese Weise die Geschichte einer Musik- und Tanzakademie, die bereits 1568 in Sucre bestanden hat; er untersuchte die Geschichte zahlreicher Orgeln, die für Sucre vor 1720 gebaut wurden; er fand Aufzeichnungen über verschiedene Komponisten aus der Zeit vor 1720 und über die Versuche, ihre Musik zu veröffentlichen. Alle seine Analysen bezog er aus Manuskripten, die dem bolivianischen Nationalarchiv, einem Teil der Nationalbibliothek, gehören. Der Erzbischof von Sucre hatte einst ein Einkommen, das dem Erzbischofs von Toledo gleichkam. Goldene Jahrhunderte waren das 16. und das 17. Aus der Kolonialzeit existieren in der Kathedrale von Sucre noch über 600 Kompositionen: *Villancicos*, *Jácaras*, *Jugetes*, *Hymnos*, *Motetes* und *Messen*. Die Formen der Volksmusik stammen meistens von einheimischen Komponisten. Aber unter den Schätzen der Kathedrale von Sucre befinden sich auch Manuskripte von Meßkompositionen, die von solchen europäischen Berühmtheiten wie Zipoli und Michael Haydn stammen. Daneben ist eine Messe des südamerikanischen Komponisten Bartolomé Massa erhalten. Trotz seiner heutigen Bedeutung war Argentinien in den Kolonialzeiten ein armes Land. Selbst Córdoba und Tucmán hatten weniger Reichtum und Ansehen als Quito, Ayacucho und Trujillo. Bibliographische Kostbarkeiten, die man heute in Argentinien findet und die in den Ricardo Rojas und Bartolomé Mitre Bibliotheken aufbewahrt werden, stammen meistens woanders her. Für den Musikhistoriker von Interesse ist ein 500 Seiten starkes Volkssingbuch im Besitz der Ricardo Rojas Bibliothek mit Aufzeichnungen von Gregorio de Zuola (1709), einem Mönch aus Cuzco. Dieses Manuskript enthält eine dreistimmige Kanzonetta

von Tomás de Herrera, einem Organisten aus Cuzco (1611). Weiterhin findet man darin 16 Stücke, meist anonyme weltliche Gesänge, die um 1680 in Peru gesungen wurden.

Was die musikwissenschaftliche Abteilung an der Nationalbibliothek von Santiago de Chile betrifft, so enthält sie in erster Linie mehr seltene Bücher als Manuskripte. José Toribio Medina trug um 1900 die größte Sammlung an spanisch-amerikanischen Drucken, die jemals gefunden worden waren, zusammen. Sie befindet sich heute in der Sala Medina der Nationalbibliothek. Aus allen Zeiten des kulturellen Lebens findet man Zeugnisse in dieser riesigen Bibliothek. Unter den 250 Titeln meiner 332 Seiten starken Bibliographie „*The Music of Peru, Aboriginal and Viceroyal Epochs*“ (Washington, Pan American Union, 1960) sind 40 von Interesse für den Musikforscher. Der Index dieses Bandes dient als Leitfaden für genauere Forschungen aller musikalischen Kostbarkeiten, die in diesem Artikel erwähnt werden.

Zusammenfassend ist zu sagen: Die Musik gedieh in Südamerika vor 1800 genauso gut wie die Architektur und die Malerei. Die bedeutendsten Meister lebten in den reichen Städten. An der Spitze steht Lima mit Tomás de Torrejón y Velasco, der 1701 die erste Oper der neuen Welt schrieb, Roque Ceruti, dem zweiten Opernkomponisten und José de Orejón y Aparicio, dem führenden einheimischen Komponisten des 18. Jahrhunderts. In Cuzco lebte Juan Pérez Bocanegra, der den ersten Druck mit polyphoner Musik in der Neuen Welt herausbrachte (1631), und Tomás de Herrera, der erste Komponist der Kolonien. Sucre, Lima und Panamá wetteifern darum, der Wohnsitz von Juan de Araujo gewesen zu sein, aber er verbrachte seine letzten 34 Jahre (1680–1714) in Sucre. Sein Werk, das Villancicos, Hymnen und andere geistliche Stücke enthält, ist größer als das jedes anderen südamerikanischen Komponisten. Was Technik, Kühnheit, melodische und harmonische Erfindung betrifft, so kann er es mit jedem europäischen Komponisten dieser Epoche aufnehmen. Daß er selbst seine Werke mit den besten europäischen Komponisten wie Juan Hidalgo und Sebastian Durón messen wollte, beweist die Menge der damals nach Sucre eingeführten Musik. Noch lange nach seinem Tod blieben die Kapellmeister von Sucre ihm treu, indem sie seine Methode beibehielten. Sie schrieben selbst eine ganze Reihe von Kompositionen, sammelten aber zur gleichen Zeit die besten

Drucke und Manuskripte, die sie aus Spanien erhalten konnten.

Eine der wichtigsten Aufgaben, die die Musikforscher der westlichen Welt erwarten, ist, die frühe Musik Südamerikas vor dem Untergang zu bewahren. Die am meisten für diesen Zweck gearbeitet haben, waren nicht selten Europäer, so Andrés Sás, Rudolph Holzmann und Francisco Curt Lange.

Robert Stevenson

MISZELLEN

Salzburger Festspiele 1842–1960

Eine Ausstellung

In den Räumen der Fürsterzbischöflichen Residenz veranstaltete die Internationale Stiftung Mozarteum eine umfangreiche Ausstellung über die Vorgeschichte und Entwicklung der Salzburger Festspiele. Der von dem Wiener Staatsbibliothekar Dr. Hadamowsky verfaßte Katalog nennt 200 Titel, von denen manche bis zu 10 Ausstellungs-Objekten umfassen, so daß wir hier also eine wirklich umfassende Schau vor uns haben, deren wichtigste Objekte aus den Beständen der Internationalen Stiftung Mozarteum und der Österreichischen Nationalbibliothek sowie aus dem Privatbesitz von Caspar Neher stammen.

Die Vorgeschichte der Salzburger Festspiele ist weniger bekannt als ihre Entwicklung seit etwa 1920, das ist seit der ersten Aufführung des „Jedermann“ auf dem Domplatz. Der Spruchsprecher jenes „heroischen Jahrzehnts“ war Hugo von Hofmannsthal. Verweilen wir also ein wenig bei der Vorgeschichte, wie sie uns diese Ausstellung in Erinnerung ruft. 1842 fand im Beisein zweier Mozart-Söhne die Enthüllung des Salzburger Mozart-Denkmal statt. Daran schloß sich ein kleines Mozart-Musikfest mit der Aufführung des „Requiems“ und zwei Konzerten. Zehn Jahre später gab es, zum ersten Jubiläum der Denkmals-enthüllung, eine Mozart-Huldigung, und 1856 anlässlich des 100. Geburtstages von Mozart bereits größere Manifestationen. Ab 1870 tritt die Internationale Stiftung Mozarteum auf den Plan und veranstaltet zwei Jahre später das erste Salzburger Musikfest. Aber erst 1910 kann der Grundstein zum Mozarteum gelegt werden. Das für 1914 geplante große Mozart-Fest kam nicht zustande, dafür aber tritt Fritz Gehmader mit dem Plan zu einem Salzburger Festspielhaus vor die Öffentlichkeit, der durch die Gründung der Festspielhausgemeinde vorangetrieben und realisiert werden sollte. Be-

reits im Jänner 1918 gehen Aufrufe zur Unterstützung dieses für Salzburg und die europäische Musikwelt wichtigen Projektes in die ganze Welt und lösen ein lebhaftes, durchweg zustimmendes Echo aus. So äußerte sich zum Beispiel Gerhart Hauptmann: *„Festspiele in Salzburg, das ist der natürlichste und glücklichste Gedanke, den es geben kann. Der immer quellende Brunnen reiner Poesie inmitten der wundervollen Stadt und der herrlichsten Natur. Wer möchte nicht vor seinem Ende, aus den Düsternissen dieser verwüsteten Zeit hinaus, noch einmal mit Menschen des Friedens, dorthin pilgern.“* Auf den gleichen Ton waren die zahlreichen Aufrufe und Artikel Hofmannsthals gestimmt. Es gab eine Festspielhausgemeinde in Wien und eine in Salzburg, es gab vorübergehend Rivalitäten und Meinungsverschiedenheiten, aber bald einigte man sich dahin, daß die zentrale organisatorische Stelle in Salzburg sein soll. Erster Präsident des Direktoriums wird Alexander Fürst Thurn und Taxis, Vizepräsident Dr. Fritz Gehmacher. Dem Kunstrat gehören an: Max Reinhardt, Richard Strauss, Franz Schalk, Hugo von Hofmannsthal und Alfred Roller. Von Persönlichkeiten, die damals und in späteren Jahren den Festspielen enger verbunden waren und die immer wieder auf den Programmzetteln und Photographien dieser Ausstellung aufscheinen, seien nur einige der wichtigsten genannt: Bruno Walter, Toscanini, Furtwängler, O. F. Schuh, Caspar Neher, der heutige Präsident der Festspiele, Bernhard Paumgartner, der bereits 1920 die Musik zur ersten „Jedermann“-Aufführung leitete und 1921 die Mozart-Serenaden gründete. Er ist der Nachfolger von Baron Felix Puthon, der ein volles Menschenleben lang sich dem Dienst der Festspiele geweiht hatte.

Alle diese Männer und ihr Werk ziehen am Besucher der Ausstellung vorüber: in Gruppenbildern, Einzelporträts, auf Theaterzetteln, Manifesten, Aufrufen und Sitzungsprotokollen. Die Namen der Künstler, welche im Lauf der Jahre bei den Salzburger Festspielen mitgewirkt haben, füllen 55 Spalten in dem sorgfältig redigierten Katalog. An die zum Teil glanzvollen Opern- und Konzertaufführungen erinnern eine große Anzahl von Opern- und Konzertprogrammen, Figurinen, Bühnenbilder und Regiebücher. Die Künstler kamen aus aller Herren Ländern — und wurden Wahlsalzburger. Der Weg ist weit vom ersten „Jedermann“ von 1920, dessen Hauptakteure ohne Gage mitwirkten (nur Werner Krauss bekam damals eine Lederhose als Ehrenpräsident), bis zum letzten

künstlerischen Leiter der Salzburger Festspiele, dem Weltstardirigenten Herbert von Karajan, der am Ende der Spielzeit 1960 seine administrativen Funktionen niedergelegt hat.

Diese Ausstellung mahnt zur Besinnung auf das eigentliche Wesen der Mozart-Stadt und ihrer Festspiele. Man kann nur hoffen, daß der mit der Tradition dieser Festspiele so eng verbundene neue Präsident den richtigen Weg in die Zukunft finden wird.

Helmut A. Fiedtner

UNSERE GLOSSE

Feiertags-Rundfunkmusik

Zugegeben, die Programmgestalter im Rundfunk, vor allem in der Musikabteilung, haben es schwer, wenn es gilt, die alljährlich wiederkehrenden Feiertage auszufüllen. Besonders die vielen Tage, an denen möglichst ernste Musik gespielt werden muß, Tage wie Totensonntag, Volkstrauertag, Buß- und Betttag, aber auch die weihnachtlichen Feiertage, machen den Programmplanern Kopfschmerzen. An solchen Tagen wird besonders viel Musik verlangt. Wird aber auch verlangt, daß man immer und immer wieder jene Werke wiederholt, die nur recht äußerlich etwas mit feierlicher Stimmung zu tun haben, die auch an jedem anderen Tage erklingen könnten?

Man beobachtet unschwer in steigendem Maße eine Schematisierung der Musikprogramme für Feiertage. Nur an einigen Sendern oder zu einigen Sendezeiten spürt man das Bemühen, aus der Schablone auszubrechen. Nach unseren Feststellungen verging in den letzten Jahren kein Trauer-Feiertag, an dem nicht die „Tragische Ouvertüre“ von Brahms oder die „Tragische Symphonie“ von Schubert oder die „Trauer-Symphonie“ von Haydn, dann „Der Tod und das Mädchen“, Bruckners Streichquintett, Bachs „Musikalisches Opfer“ auftauchten — von den einschlägigen Requiem-Wiedergaben natürlich ganz zu schweigen. Gut, ein Requiem muß und soll es ruhig sein, aber aus Titeln lediglich eine Beziehung herzuleiten, erscheint zu vordergründig. Es gibt andere Werke genug, bei Mozart wie bei Bach (nicht nur den „Actus tragicus“), bei Schönberg und bei Krenek, bei Berg, bei Reger, Schumann, Schubert und Brahms, die in ihrem Charakter sehr wohl an einem solchen feierlichen Tage erklingen könnten. Wird tatsächlich die „Unvollendete“ an einem Totensonntag vom Hörer verlangt? Es ist zu bezweifeln, auch wenn sie stereotyp an solchen Tagen erscheint.

Geradezu peinlich wirkt es dann, wenn bei gekoppelten Feiertagen, wie zu Ostern, Pfingsten und Weihnachten, der zweite Tag so ausschließlich der leichten und heiteren Musik überlassen wird, als sei mit dem vorangegangenen ersten Tag alle seriöse Musik erschöpft worden, als wollten aber auch alle Hörer am zweiten Feiertag auf ernste Musik verzichten. Warum stimmt man sich nicht noch mehr als bisher dort, wo mehrere Sender empfangen werden können, so ab, daß nicht einige Stücke doppelt oder dreifach erklingen, daß nicht ausschließlich zu denselben Zeiten symphonische oder kammermusikalische oder vokale Werke im Programm stehen? Wenigstens für solche Anlässe täte ein Programm-Koordinator, wie ihn das Fernsehen kennt, not. Und für einige Zeit sollte man die zur „Trauer“-Musik gestempelten Stücke in Quarantäne schicken. W-E v L

VOM MUSIKALIENMARKT

Zeitgenössische Chormusik

Es fehlt heute unter den Komponisten nicht an Versuchen, unterhaltsame, heitere, zeitgebundene Texte dem Chorklang dienstbar zu machen. Einige Neuerscheinungen geben darüber Aufschluß (Edition Bosse, Regensburg). Da hat Wolfram Fürstenau „Sechs Porträts aus einer großen Stadt“ für Singstimme oder Chor unisono, drei Holzbläser und Streicher geschrieben, die im Rhythmus des Valse (Teenager), des Blues (Alte Bogenlampe), der Polka (Zwölf Uhr mittags), der Mazurka (Auf dem Hinterhof), der Pavane (Der alte Mann) und des Boogie (Ferienreise) Schnappschüsse aus dem Alltag festhalten. Wie der Großstadtverkehr geregelt sein will, so auch die zwölf Töne, die der Komponist in seinen Stücken ordnend pulsieren läßt. Die Wirklichkeitsnähe dieser Porträts schließt textliche Gemeinplätze nicht aus. Die frische, ungekünstelte Vertonung paßt sich locker und leicht, ohne jeglichen schlagerhaften Unterton, den „Aktualitäten“ an. Zeitgemäße Gebrauchsmusik künstlerischer Art stellt Werner Heiders „Sensemaya“ (Gesang um eine Schlange zu töten) für dreistimmigen Frauen- oder Männer- oder gemischten Chor, Klarinette und drei Bongos, nach einer Dichtung von Nicolas Guillén dar. Das vier Minuten dauernde Stück ist eine rhythmische Studie voll von ungewohnten Schwierigkeiten des gesungenen und gesprochenen-geflüsterten Chorklangs. Die Beschäftigung mit den Studien lohnt sich. Die den Chor stützende Klarinette hilft manche Vertracktheiten der

Rhythmik überwinden. Es ist ein beschwingtes Werkchen, das mit leichter Hand hingesetzt ist. Geistvolle moderne Kost für anspruchsvollere Kammerchöre. Franz Herzog läßt in seiner Palmström-Suite nach Christian Morgenstern die Besetzung des Chors ebenfalls offen, es kann Männerchor, Frauenchor oder gemischter Chor eingesetzt werden. Uns liegt die erste Suite mit sechs Sätzen vor, in der der Chor von Klavier, Gitarre und Schlagbaß gestützt und der Versuch unternommen wird, die Heiterkeit oder Tragikomik der Verse in tänzerisch gelösten Rhythmus (Slowfox, Walzer, Blues, Calypso und Boogie) umzusetzen. Dem Tonsetzer schwebt das Ziel vor, „ein artiges Publikum aus höflicher Achtung hervorzulocken und zu fröhlicher Teilnahme zu bewegen“. Der ein- bis dreistimmig, selten vierstimmig gesetzte Chorsatz ist von jedem Laienchor zu bewältigen. Klaus Hashagen hat sechs Seemannslieder für eine Männerstimme und Chor, Akkordeon (Klavier), Gitarre und Kontrabaß für junge Menschen gesetzt, die etwas von dem rauhen Wind der christlichen Seefahrt spüren wollen. Den Stücken liegen originale Seemannsmelodien aus einer englischen Sammlung zugrunde, und man muß es dem Bearbeiter lassen, daß er die Vitalität der Rhythmen durch das volkstümliche Instrumentarium humorvoll unterstrichen hat. Drei kleine Liederblätter kommen einfachsten zeitbewußten Choraufgaben entgegen: Otto Erich Schillings drei- bis vierstimmiger Männerchor „Übergriff“ nach einem hübschen Text von Sterling A. Brown und sein zweistimmiger Männerchor „Glaube“ nach einem Text von M. F. Dei-Anang/Jahn gewinnen aus dem Rhythmus des Spiritual eine feierliche musikalische Schlagkraft. Der zweistimmige Männerchor mit Sopran-Solo (oder Chor) „Mädchen in den Flegeljahren“ des gleichen Komponisten (nach einem schwärmerisch-ironischen Text von Mascha Kaleko) ist geeignet, ein Schulkonzert witzig aufzulockern, während Bertold Hummels „Kleinbahnstraße“ (Text von Mascha Kaleko) für drei gleiche Stimmen im Rhythmus des Slow-Fox ihren Spaß mit den idyllischen Seiten des Stadtlebens treibt. Erich Limmert

Konzerte Vivaldis

Von Antonio Vivaldi liegen das *Concerto V*, A-dur für zwei Violinen und Klavier und das *Concerto II* e-Moll für Violine und Klavier vor, herausgegeben von Ruf bzw. Vogt (Bärenreiter, Kassel 1960, DM 3.— und DM 4.80). Aus dem ad-libitum-Ver-

fahren der Barockzeit, das durch Altmeister Bach während seiner Weimarer Orchesterpraxis durch Übertragung Vivaldischer Konzerte bestätigt ist, leiten diese Fassungen für Soloinstrument und Klavier ihre Berechtigung her, die nun neben die Originalausgabe für Soloinstrument und Orchester treten. Das Concerto V, A-Dur, mit seinen frischen Oktavschwüngen in dem von beiden Geigern gespielten Tutti läßt im Solopart mit seinen Ostinato-Arpeggien beide Violinen ohne Begleitung musizieren. Wo das Continuo mittut, geschieht es unter Ausparung des zweiten Streichinstruments. Gern wird das in Sechzehnteln wirbelnde Solo imitierend auf beide Streichinstrumente verteilt, wogegen sich die zügigen Tuttiteile in schreitender Achtelbewegung abheben. Dreisätzlich rauscht das auch für Schul- und Liebhabermusik geeignete Concerto vorüber, dessen Allegrosätze ein verhaltenes Largo umrahmen. — Eine interessante Lösung der Concerto-grosso-Form mit nur einer Geige sucht die Fassung des Concertos II, c-Moll. Das zügige Tuttithema in lebhaft kreiselnder Sechzehntelbewegung und weitschwüngen Sprüngen setzt sich im Forte von dem zart begleiteten Solopart in fließenden Tonfolgen ab. Die echt geigerischen Forderungen der Soloabschnitte erwecken formal den Eindruck der Ablösung von konzertantem Vollklang und Concertino gemäß dem Prinzip der Terrassendynamik. Auf ein kurzes Largo folgt das Schlußallegro, dessen Soli über sparsamen Begleitakkorden bald in Triolen, bald in aufstrebenden Dreiklangsbrechungen und geläufigem Passagenspiel den Hörer fesseln. *Gottfried Schweizer*

Cembalomusik aus Frankreich

Nur die wenigsten Nachschlagewerke verzeichnen den Namen eines französischen Clavecinisten, der bislang fast nur als Schöpfer reizvoller Kammermusik (insbesondere für Flöte) über sein Heimatland hinaus bekanntgeworden ist: *Joseph Bodin de Boismortier*. 1736 veröffentlichte der Zeitgenosse Rameaus vier *Cembalosuiten*, das einzige Werk, das er auf diesem Gebiet schrieb. Der Öffentlichkeit wird es nun erstmals seit seinem Erscheinen in einer Neuausgabe zugänglich gemacht (Verlag F. E. C. Leuckart, München/Leipzig). Man hat diese in der Tat „buchenswerte“ Ausgrabung Erwin R. Jacobi zu danken, der sich nicht nur in einem sehr lesenswerten Vorwort mit der barocken Aufführungspraxis wohlvertraut erweist. Mit Genuß wird man sich in die insgesamt achtzehn Tanz- und Charakterstücke vertiefen, die

hier in abwechslungsreicher Folge zu vier- oder fünfsätzigen Suiten zusammengestellt sind. Es ist, wie schon die ergötzlichen Überschriften nach damaligem Brauch bekunden, Unterhaltungsmusik im besten Sinne — liebenswert und anspruchslos, ohne den virtuoson Einschlag, wie ihn etwa die Werke Couperins aufweisen. Technisch stellen die durchwegs zwei- bis dreistimmigen Sätze, sieht man von gelegentlichen Sprüngen insbesondere der Linken ab, keine besonderen Anforderungen; wohl aber bleibe man, entsprechend der hier ganz bewußt beibehaltenen originalen Schreibweise, sorgsam bedacht auf die auch im Vorwort erläuterte stilgerechte Ausführung der charakteristischen Verzierungen. *Jürgen Völckers*

Winfried Zillig: Serenade III

Der jetzt in Hamburg lebende Komponist *Winfried Zillig* ist seinem Lehrer Schönberg mit seiner *Serenade III* für Klavier (Bärenreiter, Kassel, DM 8.—) in dem Bestreben gefolgt, alte Formen mit mehr oder minder streng gehaltenem dodekaphonischem Sprach-Material zu füllen, zugleich einen fast unterhaltsamen Ausdruck zu erzielen. In den drei Sätzen dieser Serenade, einer „Intrada“, einem „Siciliano“ und einer „Danza“, hört man klangreiche, spielerische und temperamentvolle wie auch virtuose Formulierungen, die beim ersten Hören überzeugen können. Besonders der Mittelsatz ist in Form und Linienführung eindrucksvoll gelungen, das Finale lebt von starken rhythmischen (synkopischen) Energien. Dezimengänge, weitgriffige Akkorde und brillante Läufe stellen anspruchsvolle, aber reizvolle Aufgaben für den Pianisten, der hier sehr anregende Stücke in die Hände bekommt.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Winfried Zillig: Lieder

Der universelle Schönberg-Schüler *Winfried Zillig* hat ein reiches Schaffen aufzuweisen, das über strenge Zwölftönigkeit hinaus einen eigenen Stil fand, von dessen Wendigkeit sogar die illustrative Filmmusik profitieren durfte. Den hohen Grad seiner Einfühlung lassen auch die gehaltvollen „Zehn Lieder“ nach Gedichten von Goethe für hohe Stimme und Klavier spüren, die bis zur grüblerischen Versonnenheit hin eine weitgespannte Empfindungsskala aufweisen (Bärenreiter, Kassel 1960, DM 7.20). In dem stürmischen ersten Lied, „Nähe des Geliebten“, wirbelt ein rhythmisch beharrliches Motiv bis zu gesteigertem Schlußjubiläum. Wie hier, so zeigen auch die übrigen Ge-

sänge eine Dominanz der Singstimme gegenüber einem sparsamen, ausdrucksvollen Klavierpart, der der Konzentration des Textgehaltes entsprechend, eine auffallende Konsequenz in den Begleitfiguren erkennen läßt. Der Singstimme mutet Zillig bei tonal freier Führung stets kantable Aufgaben zu, die nicht nur an heiklen Stellen im Instrumentalen guten Halt finden. Bemerkenswerte, ganz von der Poesie inspirierte Wirkungen werden besonders in den beiden Schlußliedern erreicht.

Gottfried Schweizer

Ein „Klavier-Choraltbuch“

Rund 200 Choräle aus dem Evangelischen Kirchengesangbuch und zehn weitere geistliche Lieder sind in dem „Klavier-Choraltbuch“ vereinigt, das Richard Baum und Friedrich Hofmann in Verbindung mit dem Verband evangelischer Kirchenchöre Deutschlands herausgegeben haben (Bärenreiter, Kassel, kartoniert DM 8.—, Halbleinen DM 10.50). Ihnen war es in erster Linie darum zu tun, die kirchlichen Weisen dem häuslichen Musizieren auch dort zugänglich zu machen, wo nur ein Klavier oder ähnliches Tasteninstrument zur Verfügung steht. Dieser Absicht kommt nicht zuletzt die technisch leichte Ausführbarkeit der vorwiegend drei-, seltener vierstimmigen Sätze entgegen, die ein Spieler selbst von bescheidenem Können auf dem Klavier, dem Spinett, der Kleinorgel ohne weiteres bewältigen kann. Sie stammen mit wenigen Ausnahmen von zeitgenössischen Komponisten und sind unterschiedlich in der Anlage und wohl auch im Wert, aber doch einheitlich in der Gesamtkonzeption und entsprechen dem heute in der evangelischen Kirchenmusik gepflegten, eine gewisse klangliche Kargheit nicht verleugnenden Stil. Die Auswahl der Gesänge ist so getroffen, daß für jeden Anlaß, den Kirchenjahr, Tages- und Lebenslauf bieten, genügend Material zur Verfügung steht. Zweck, Ausführung und Aufmachung könnten geeignet sein, dieser Publikation viele Freunde zu verschaffen. Willi Wöhler

DAS NEUE BUCH

Fortner-Monographie

Die erste Monographie Wolfgang Fortners verdankt man der ideenreichen „Schriftenreihe zur deutschen Musik der Gegenwart“, die Heinrich Lindlar herausgibt (Tonger, Rodenkirchen/Rhein). Das vierte Büchlein enthält Aufsätze, Reden und offene Briefe Fortners aus dem letzten Jahrzehnt, daneben eine Reihe von Werkanalysen, Berichte

von der bedeutsamen Pädagogen-Persönlichkeit Fortners (so auch aus der Hand seines Schülers Henze), die Rede zur Überreichung des Hamburger Bachpreises 1960, ein leider unzureichendes Werkverzeichnis. Mögen auch wenige Originalbeiträge zu finden sein: entscheidend bleibt, daß hier von verschiedenen Perspektiven und mit eigenen Äußerungen des Komponisten ein umfassendes Bild dieses Musikers gegeben ist. Besonders dankbar ist der Musikfreund für einige ausführliche Untersuchungen bestimmter Kompositionen, die für Fortner charakteristisch sind. Eine vollständige Werk-Beurteilung konnte hier nicht erwartet werden. Publikationen dieser Art helfen recht gut mit, Wesen und Werk der Neuen Musik in kritischer und zugleich in authentischer Darstellung zu erhellen. Der Verlag ist gut beraten, wenn er auf diese hier eingeschlagene Art fortfährt, dem Interessenten, dem Laien wie dem Fachmann zugleich, fundiertes Material an die Hand zu geben.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Franz Liszt

Claude Rostand legt eine durchaus empfehlenswerte Einführung in Leben und Werk Franz Liszts vor (Reihe „Solfèges“, Verlag Du Seuil, Paris 1960). Auf verhältnismäßig engem Raum bietet er manch Wissenswertes, nicht durchweg Bekanntes, so daß auch der mit der Materie einigermaßen Vertraute das kleine Büchlein nicht ohne Gewinn aus der Hand legen wird. Nicht uneingeschränkt zustimmen wird man allerdings dem von Rostand für den biographischen Teil ausersehenen Ordnungsprinzip. In der Art einer Chronik verfolgt der Autor Jahr für Jahr Liszts farbiges, ereignisreiches Leben. Die mosaikhafte Reihung, die manch miteinander Verknüpftes nicht in dem gebührenden Zusammenhang sehen läßt, erweist sich jedoch als nicht recht glücklich. Besonderen Wert gewinnt Rostands Büchlein demgegenüber durch die Aufnahme einiger zeitgenössischer Dokumente, durch eine Fülle oft kulturhistorisch fesselnder Abbildungen und eine den Liszt-Freund gut informierende „Sélection discographique“.

Hans Christoph Worbs

Vom Umgang mit alter Musik

Während in bestimmten Erscheinungsformen der neuesten Musik Funktion und Problem der Interpretation, ja das interpretatorische Element selbst an Bedeutung zu verlieren scheinen, gewinnen heute im natürlichen Waagschalenausgleich bei der

Wiedergabe älterer Musik dagegen und beim Jazz diese selben Probleme entsprechend mehr an Gewicht, schenkt man ihnen hier desto mehr Beachtung. So werden Kenner und Liebhaber der Musik vergangener Zeiten das Erscheinen der nun auch in Deutsch als „*Practica Musica*“ vorliegenden „*Interpretation of Music*“ (1953) von *Thurston Dart* begrüßen, in der „einige der dringendsten Teilprobleme in der Wiedergabe der Musik von 1350 bis 1850“ abgehandelt werden (Francke-Verlag, Bern und München 1959). Der Autor, selbst ausübender Musiker (Cembalist), kam über die Mathematik zur Musikwissenschaft und wirkt neben seiner musikalischen Betätigung als Dozent an der Universität Cambridge — somit in seiner Person wie in seiner Tätigkeit das Theoretische mit dem Praktischen auf fruchtbare Weise verbindend.

Dart behandelt in diesem durch einige musikalische Beispiele und durch viele Zitate erläuterten, mit einer Übersicht über die wichtigsten Verzierungen und mit einem Fachwort- und Quellenverzeichnis ausgestatteten Büchlein im Anschluß an die Kapitel „Das Problem“, „Der Herausgeber“, „Die Klangcharaktere“ und „Die Improvisation“ nacheinander Stilfragen des 18. und 17. Jahrhunderts, der Renaissance und des Mittelalters. Besonders geglückt und beherzigenswert erscheinen die Ausführungen des Verfassers zum Editionsproblem und seine „Anregungen und Wünsche an die Herausgeber“. Darüber hinaus können Liebhaber- und Berufsmusiker und unter ihnen vorzugsweise die Tastenspieler mit Vergnügen und Gewinn viele wichtige Einzelheiten — gerade auch auf dem Gebiet der Artikulation und der Verzierungen — erfahren und manche Regeln der verschiedenen Stile lernen, die ihnen bisher unbekannt gewesen sein dürften. Die Grundlinie dieser in gleicher Weise bemerkenswerten wie diskussionswürdigen Schrift zielt auf möglichst weitgehende Rekonstruktion der verschiedenen zeitgenössischen Aufführungspraktiken, wobei wohl aus pädagogischen Gründen der damals sehr breite, der Individualität des Musizierenden wie den jeweiligen äußeren Gegebenheiten zugestandene Spielraum stark eingeengt wurde. Der Leser des Büchleins kann dadurch leicht den Eindruck gewinnen, als ob es damals nur eine einzige „korrekte“ Ausführungsart und eben nicht sehr viele verschiedene Möglichkeiten gegeben habe. Wohl aus demselben Grunde und der Umfangsbeschränkung wegen mußte der Verfasser es sich auch versagen, auf Probleme zu

sprechen zu kommen, die für uns heute nicht minder bedeutsam sind als unser notwendigerweise immer nur bruchstückhaftes Wissen um die damaligen Verhältnisse, nämlich auf die Frage, ob und wie weit wir heute ältere Musizierpraktiken wirklich vollständig rekonstruieren können und sollen, und ob und wie weit wir nicht heute diese Praktiken im Sinne des ja nicht nur im 19. Jahrhundert, sondern ebenfalls und gerade auch im Barock geübten Brauchs (vgl. etwa Bachs „Bearbeitung“ der *Missa sine nomine* von Palestrina) entsprechend transformieren dürften und müßten, um der alten Musik wieder echtes Leben einzuhauchen.

Hans-Peter Schmitz

Englische Musik im Mittelalter

Als 5. Abhandlung des Jahrganges 1959 legt die Heidelberger Akademie der Wissenschaften im Rahmen ihrer Philosophisch-historischen Klasse eine zweiteilige Schrift von *Ernst Apfel* vor: *Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik* (Universitätsverlag Carl Winter, Heidelberg 1959, DM 49.—). Man sollte dieser ausgezeichneten Publikation besondere Aufmerksamkeit schenken, da sie unsere Kenntnis der mittelalterlichen Musik grundlegend erweitert. Apfel versucht, jenes umstrittene Problem der stilistischen Eigenart englischer Musik zu lösen, indem er nach den richtungweisenden Arbeiten von J. Handschin und L. Dittmer die Elemente der englischen Kompositionstechnik des 13. bis 15. Jahrhunderts erstmals zusammenhängend erläutert, und zwar anhand aller bisher bekannten englischen Handschriften. Das Ergebnis zeigt die Eigenständigkeit Englands, etwa in der Motettenkunst, welche einer vom Festland verschiedenen Kompositionsweise unterworfen war.

Gesamtaufbau und Gliederung der Studie erweisen sich als denkbar übersichtlich: Während die Kapitel des 1. Teiles dem in Stimmen bzw. in Partitur notierten Satz von der Worcester-Schule bis Old Hall, desgleichen den Stücken des Old-Hall-Manuskriptes und den ihm verwandten Fragmenten englischer Herkunft gewidmet sind, bringt der 2. Teil (Notenanhang) neben 16 Facsimiles aus Handschriften in Partitur-Notierung zahlreiche Übertragungen von englischen Sätzen, deren Aufzeichnung in Stimmen erfolgte. Die einzelnen Abschnitte der Publikation sind methodisch zuverlässig gearbeitet und zeugen von einer außerordentlichen Akribie des Verfassers.

Karl-Werner Gimpel

Ein ungarischer Haydn-Katalog

Aus Anlaß des Haydn-Gedenkjahres ist 1959 ein *Katalog der Haydn-Werke* in der Nationalbibliothek Széchényi, Budapest, von dem Leiter der dortigen Musikabteilung, Jenő Vécsey, herausgegeben worden, zuerst in deutscher Übersetzung, jetzt auch in englischer.¹ Die englische Ausgabe ist drucktechnisch verbessert und weist auch kleine Berichtigungen im Inhalt auf.

In seiner Einführung behandelt Vécsey die frühe Haydn-Pflege in Ungarn, die ungarischen Einflüsse in Haydns Musik und die Beschränktheit der Haydn-Kenntnis in der Allgemeinheit. Dann erörtert er das vielseitige Haydn-Material in der Nationalbibliothek. Das Buch zählt nur das Material der Musiksammlung auf, nicht das der anderen Abteilungen, das aus Opernlibretti, Briefen und Akten besteht. Im ersten Teil des Kataloges werden Photographien ausgewählter Stücke geboten: einige Proben von Haydn-Autographen aus verschiedener Zeit, von Abschriften, die seine Kopisten Joseph Eißler sen. und Johann Eißler gemacht haben, hübsche Titelblätter von alten Drucken, Ehrenurkunden und anderes, bis herab zu pietätvoll aufbewahrten Saiten, auf denen Haydn gespielt hat. Besonders interessant ein Blatt aus van Swietens handschriftlichem Textbuch zur „Schöpfung“; van Swieten, der Verfasser, hat auf dem Rand dem Komponisten Vorschläge für die malerische Gestaltung der Stücke gemacht, also ganz ähnlich, wie es von den „Jahreszeiten“ bekannt ist. Der zweite Teil bringt das Verzeichnis aller Haydn-Kompositionen der Musikabteilung: Autographe, zeitgenössische Abschriften und zeitgenössische Drucke. Das bei weitem bedeutendste Material stammt aus der früheren fürstl. Esterházy'schen Sammlung. Darunter sind allein 73 Autographe. Zum Vergleich: das seinerzeit von Lachmann veröffentlichte Verzeichnis der Autographe der früheren Preußischen Staatsbibliothek Berlin, jetzt z. T. in Tübingen und Marburg, umfaßt 61 Signaturen. Zum kleineren Teil gehörten die Autographe zur Esterházy'schen Opersammlung, zum größten Teil entstammen sie Haydns Nachlaß, von wo sie nach Haydns Tod in den Besitz des Fürsten übergegangen waren. Aus Haydns Nachlaß kommen aber nicht nur die meisten der Autographe, sondern auch viele der

Abschriften. An Hand zweier noch unveröffentlichter Verzeichnisse, nämlich einer Aufstellung von Haydns Notensammlung aus seinen letzten Lebensjahren und des amtlichen Protokolls seiner Hinterlassenschaften, läßt sich das nachweisen. Es liegt auf der Hand, daß solchen Abschriften, die dem Komponisten selber gehört haben, ein Grad von Authentizität zukommt, der einen Verlust des Autographs zwar nicht wettmachen, aber oft einigermaßen ersetzen kann. Zugleich geht daraus der Wert der Budapester Sammlung hervor, die den größeren Teil dieser Abschriften beinhaltet. Der Katalog verzeichnet auch zum erstenmal bislang unbekannt gewesene Einlagearien, die Haydn für seine Aufführungen von Opern anderer Komponisten in Eszterháza komponiert hat. Es sind dies Arien, über deren Auffindung im vorigen Jahr die Tageszeitungen berichtet haben.

Die Ausstattung des Katalogs ist prächtig und vermittelt ein Gefühl des unermesslichen kulturellen Wertes, den die Haydn-Schätze der ungarischen Nationalbibliothek darstellen. Durch die Veröffentlichung des Katalogs wird das bislang in seinem Großteil nur wenigen und in Gänze niemand sonst bekannte Material der Sammlung zum Gemeingut.

Georg Feder

Über Augsburgs Meistersinger

Augsburgs Meistersingerschule gehörte im 16. Jahrhundert zu den bedeutendsten in Deutschland. Das reiche, im dortigen Stadtarchiv aufbewahrte urkundliche Material hatte schon in der Vergangenheit zur historischen Behandlung von Detailfragen Veranlassung gegeben. Eine musikwissenschaftliche Darstellung ihrer Geschichte stand jedoch noch aus. Fritz Schnell schließt nun diese Lücke mit seinem Buch „Zur Geschichte der Augsburger Meistersingerschule“ (Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, Schriftenreihe des Stadtarchivs Augsburg, Heft 11, Verlag Die Brigg, Augsburg, 1960). Seine übersichtlich gegliederte, auf Wesentliches konzentrierte Abhandlung verrät ein gründliches Quellenstudium. Im historischen Teil zeichnet er mit knappen Strichen die Entwicklung der Augsburger Meistersingerschule, ihre Neugründung 1534, die zu der eigentlichen Blütezeit führte, ihre Schulordnung und ihre Hauptvertreter, schließlich ihren Niedergang und die Auflösung in eine reine Schauspielgesellschaft. Im zweiten, mit Notenbeispielen reich ausgestatteten musikalischen Teil analysiert er rhythmisch, melodisch und formal die Augs-

¹ Haydn Compositions in the Music Collection of the National Széchényi Library, Budapest. Published on the Occasion of the 150th Anniversary of Haydn's Death (1809-1959). Budapest 1960. Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences.

burger Meistertöne: Objektiv zeigt er die Stärken und Schwächen der Augsburger Weisen auf und macht durch Vergleiche mit Nürnberger Meistersingern deutlich, daß Sänger wie Wild und Schwarzenbach zu den vielseitigsten und fortschrittlichsten Meistern gehörten, welche die bürgerliche Zeit hervorgebracht hat. Trotzdem läßt Schnell keinen Zweifel daran, daß die Künstlichkeit und der Konservatismus des Meistergesanges eine freiere künstlerische Entfaltung nur selten zuließen. Ein umfangreicher Anhang erschließt wertvolle Urkunden im originalen Wortlaut und teilt eine Reihe von Meistertönen, z. T. faksimiliert, mit. Mehrere sorgfältig gearbeitete Register machen die Studie, die zu den inhaltsreichsten Arbeiten auf diesem Gebiet gehört, bequem benutzbar.

Lothar Hoffmann-Erbredt

Ein rheinischer Hofkapellmeister

Einstein hat 1906 erstmalig, Zobeley noch in jüngerer Zeit, auf die Musik am Düsseldorfer Hof aufmerksam gemacht. Mit der Herausgabe von Stefanis für diesen Hof bestimmter Oper „Tassilone“ als Bd. 8 der „Denkmäler Rheinischer Musik“ (1958) ist ein gewichtiges Werk der Zeit zugänglich gemacht. Gerhard Steffen gibt nun auf Grund eingehender Archiv- und Quellenstudien ein lebendiges Bild des reichen musikalischen Lebens in dem Buche „Johann Hugo Wilderer (1670–1724) Kapellmeister am kurpfälzischen Hofe zu Düsseldorf und Mannheim“ (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, Heft 40, Arno Volk Verlag, Köln 1960 DM 9.20). Wilderer ist bislang in der musikgeschichtlichen Betrachtung wenig gewürdigt. Bekannt ist, daß Bach seine Messe kopiert hat. Der erste Teil des Buches befaßt sich mit dem Leben Wilderers, der von etwa 1687 zunächst als Hoforganist, dann als Vicekapellmeister, Hofkapellmeister und auch Hofkammerrat in Düsseldorf und nach dem 1716 erfolgten Tode Johann Wilhelms in Mannheim war. Das musikalische Leben am Hofe war reich: Opernaufführungen fanden unter starker Anteilnahme des Kurfürsten statt. Bedeutende Musiker wie Steffani und Händel waren Gäste. Interessant ist eine Bemerkung des Kurfürsten zu einem Operntext Pallavicinis: „Da Uns aber die Oper noch sehr lang vorkommt, so verständigt Euch mit dem Hugo über die Art, wie man sie an manchen Stellen so viel als möglich kürzen könne — nicht etwa durch (Tilgung) der Arien, sondern von Rezitativversen, ohne jedoch den Faden abzureißen, und noch we-

niger die Verwicklung der Handlung.“ Der zweite Teil behandelt Wilderers Werke, vor allem Opern und Oratorien, die starke Einwirkung der venezianischen, auch der frühen neapolitanischen Oper aufweisen. Da Wilderer Schüler von Legrenzi war, liegt italienischer Einfluß nahe. Nach dem Tode Johann Wilhelms erhielt sein Bruder Karl Philipp die Kurfürstenwürde, verringerte zunächst den Bestand der Kapelle, vereinigte sie dann mit seiner Innsbrucker Kapelle in Heidelberg und später in Mannheim. Bis zu seinem Tode blieb Wilderer Hofkapellmeister. Seine Tätigkeit legte also mit den Grund zu der nicht viel später zu europäischer Berühmtheit aufsteigenden Mannheimer Orchesterschule.

Paul Mies

Kleines Schütz-Buch

Eine uneingeschränkte Empfehlung verdient Walter Haackes Büchlein „Heinrich Schütz“ (Lange-wiesche, Königstein i. T. 1960, DM 2.40). Dem Verfasser ist es gelungen, auf 63 Seiten ein wesentliches und erschöpfendes Bild vom Weg und Werden dieses ungewöhnlichen Meisters zu zeichnen, der dem deutschen Bibelwort ebenso einmalige musikalische Gestalt gegeben hat wie den lateinischen Erbauungstexten. Man stößt sogar auf Einzelzüge, die man sonst nur in Mosers umfassendem Werk findet (siehe beispielsweise die Aufzählung der zeitgenössischen Gabrieli-Schüler auf Seite 13, die mit der Erwähnung der Dänen Aageson und Egbertson über Moser hinausgeht). Haacke weiß überdies auch das Werk Schütz' nahezubringen und liebzumachen. Seine Ausführungen werden glücklich ergänzt und interpretiert durch ein gut gewähltes, vorzüglich reproduziertes Bildmaterial. Man darf dankbar registrieren, daß mindestens dem Musikfreund nunmehr neben der guten, leider viel zu wenig bekannten kleinen Schütz-Biographie von Gertrud Weizsäcker ein zweites ausgezeichnetes Lebensbild des Meisters zur Verfügung steht.

Otto Brodde

Carl Flesch erzählt

Was dem nun auch in deutscher Sprache erschienenen Memoirenbuch von Carl Flesch: „Erinnerungen eines Geigers“ (Atlantis-Verlag, Zürich 1960, DM 16.80) einmaligen Charakter gibt, ist der Umstand, daß es dem Verfasser nicht allein darum zu tun war, seinen eigenen Lebenslauf darzustellen, sondern darüber hinaus eine Geschichte des Violinspiels zu schreiben, über den Zeitraum von 1883–1933, über jene Epoche also, in welcher sich die Wandlung zur heutigen Art des Geigens vollzogen

hat. Die Form, die er dazu gewählt hat, ist das Porträt. In langer Reihe, beginnend mit Joachim und Sarasate bis Szigeti und Heifetz werden uns die großen Geiger, die damals Namen hatten oder zu Namen kamen, im großen Wurf wie auch in allen Einzelheiten bildhaft nähergerückt und fachlich gewertet, die Schilderung und Kritik immer wieder untermischt mit aufschlußreichen Hinweisen auf allgemein menschliche Züge, die sich dem Autor im persönlichen Verkehr erschlossen haben. In gleich lebendiger Weise werden aber auch die bedeutenden Dirigenten, unter denen er gespielt, seine vornehmlichen Partner „am Flügel“, seine Trio- und Quartettgenossen beschrieben. Daß der Maßstab den Flesch anlegt, ungewöhnlich hoch ist, wird keinen, der ihn näher gekannt hat, überraschen. Es bedarf aber auch keiner Worte, daß er sich stets um Objektivität bemüht. Daß es ihm nicht in allen Fällen gelungen ist, zeigen die unverdienten Rangminderungen, die er bei Thomson, Burmester, Hubermann vornimmt. Indessen versöhnt es wieder, daß der Verfasser mit gleichem Freimut über sich selbst spricht. Die Offenheit, mit welcher er seinen keineswegs immer glatten Werdegang, wie auch als bereits arrivierter Künstler das Auf und Ab seiner Gezeiten beschreibt, nimmt ungemein für ihn ein. Wie herzerfrischend erzählt er von seinem ersten Lehrer, dem Wieselburger Feuerwehrkapellmeister, wie unbekümmert von seinem weiterhin dilettantischen Geigen, bis er in die strenge Zucht des Wiener Konservatoriums kommt. Es folgen dann die Pariser Studienjahre, wo er bei M. P. Marsick den letzten Schliff erhält. Von diesem Zeitpunkt an datiert des Künstlers Aufstieg zum Solisten von Weltformat. Unmöglich auf knapp bemessenen Zeilen unterzubringen, was dann noch alles kam: Die Jahre in Bukarest, am Hof der Dichterkönigin Carmen Sylva, die rege Spiel- und Lehrtätigkeit in Amsterdam, in engem Konnex mit Willem Mengelberg, die Verheiratung mit der bildhübschen und esprittvollen Patrizierstochter Carolina Jitta, das Fußfassen in Berlin nach den denkwürdigen neun historischen Konzerten, die beiden Epochen Amerika und schließlich die qualvolle Zeit unter nazistischer Bedrohung. Man muß dieses Buch, das nicht zuletzt durch seinen vorzüglichen Stil besticht, gelesen haben.

Hugo Selting

Zur Musiktherapie

Wie hoch heute in medizinischen Kreisen die Musikheilkunde eingeschätzt wird, davon zeugt ein als „Internationales Musikheft“ gekennzeichnetes

Sonderheft der medizinischen Fachzeitschrift „Die Heilkunst“ (73. Jahrgang, München 1960, 5). Dieses umfangreiche Heft enthält elf Aufsätze zum Thema der Musiktherapie, welche von Autoren aus acht verschiedenen Ländern stammen. Die meisten der Beiträge wurden als Vorträge in dem 1959 in Velden am Wörthersee abgehaltenen „Herbstkursus für Ganzheitsmedizin und Naturheilverfahren“ gehalten, wo erstmalig im deutschen Sprachbereich der Musikheilkunde ein breiter Raum zur Verfügung stand und die Möglichkeit, praktische Erfahrungen auszutauschen. Das Heft ist zwar für Mediziner geschrieben, nichtsdestoweniger aber auch für den Musiker hochinteressant, es enthält überdies eine Fülle von Literaturangaben. Man erfährt in ihm Näheres über die Musiktherapie in den USA, wo man schon 1950 die „National Association for Music Therapy“ gründete. Am interessantesten aber ist wohl die sogenannte Intervalltherapie, die von dem Schweden Aleks Pontvik auf der Basis der Kayerschen „Harmonik“ aufgebaut wurde. Berichte aus der Praxis ergänzen das theoretisch Erörterte, und man hört von sehr erfreulichen Auswirkungen der Musiktherapie bei cerebraler gestörten Kindern etwa, ganz abgesehen von den schon weiterhin bekannten Wandlungen, die mit Hilfe von Musik herbeigeführt werden können und die es dem Psychotherapeuten unter Umständen ermöglichen, bisher aussichtslose Fälle mit bekannten Methoden zu behandeln. Höchst aufschlußreich sind ferner jene Aufsätze, die sich mit dem Zusammenwirken verschiedener Künste zu therapeutischen Zwecken befassen, wobei man in Zukunft gespannt sein darf auf die weiteren Forschungen des Wiener „Archivs für Musikalische Graphik“.

Rudolf Haase

Ein serbokroatisches Volksepos

Der größte Teil einer Spezialstudie zum serbokroatischen Volksepos von Walter Wünsch, betitelt „Der Brautzug des Banovic Midael, ein episches Dokument“ (Ichthys-Verlag, Stuttgart 1960), wird von der Nachschrift einiger Phonogramm-Aufnahmen jenes Hochzeitsliedes, das der Titel bezeichnet, eingenommen, notiert in einem von Becking empfohlenen Zweiliniensystem, das daran erinnern soll, daß man „diese schriftlose Traditionskunst nur andeuten kann“. Allgemein musikgeschichtlich überrascht die tiefe Verwurzelung dieses serbokroatischen Heldenliedes mit anderen Erscheinungen unserer abendländischen Musikkultur; die Fidelpraxis mit der für diese Kunst typischen Gusla weist auf die höfische Spielmannspraxis des Mittel-

alters hin, so daß über Zitate von Grocheo und Tinctoris in der Analyse dieses Instrumentenspiels auch ein Beitrag zur Geschichte der Geige geleistet wird; selbst Verbindungen zur Monodie der Florentiner Camerata hält der Verfasser für möglich, zum mindesten aber ist Goethes Mahnung an Zelter von 1827 sehr bedeutsam, sich „mit dieser merkwürdigen, für uns auch nach und nach grünenden, blühenden, fruchtenden Produktion unserer südöstlichen Nachbarn bekannt zu machen“ und ihnen seinen „durchdringenden harmonischen Ausdruck zu gönnen“. Darüber hinaus ist diese dankenswerte Studie natürlich der Folklore-Forschung der Neuzeit vielfach verpflichtet und fühlt sich besonders den Prager Forschungen zur osteuropäischen Musikkultur, nicht zuletzt unter dem Namen Beckings, dankbar verbunden.

Otto Riemer

ZEITSCHRIFTENSPIEGEL

Wir notieren:

Argentinien: In „Buenos Aires Musical“ schreibt Juan Pedro Franze über Mahler, René Dumesnil über Charpentier (240/1960). Im nächsten Heft widmet Enzo Valenti Ferro einen Beitrag dem Madrigalkomponisten Gesualdo (241/1960).

Belgien: „La Revue Belge de Musicologie“ bringt folgende Aufsätze: Pierre Boulez, Son, verbe, synthèse; Abraham Moles, Perspectives de l'instrumentation électronique; Fritz Winckel, Limites de la musique électronique; Alfredo Lietti, Evolution des moyens techniques de la musique électronique; Werner Meyer-Eppler, Informationstheoretische Probleme der musikalischen Kommunikation; Herbert Eimert, Zur Ästhetik der elektronischen Musik; Henk Badings, Sur les possibilités et les limitations de la musique électronique; Pierre Schaeffer, Musique concrète et connaissance de l'objet musical; Luciano Berio, Poésie et musique: une expérience; Karlheinz Stockhausen, Musique dans l'espace; Nicolas Ruwet, Contradictions du langage sériel; Henri Pousseur, Forme et pratique musicales; Célestin Deliège, Valeur d'une méthaphore (8/1960).

Dänemark: In „Dansk Musiktidsskrift“ entwirft Anders Rachlew ein Porträt von Edwin Fischer. Jürgen Balzer schreibt über „Aniara“. Das Gitarrenproblem erörtert Jytte Gorki Schmidt. Weitere Aufsätze stammen von Bjarne Kortsen, Johannes Hohlenberg und Amalie Christie (4/1960).

Frankreich: In „Musica“ kennzeichnet Antoine Goléa „Samson und Dalila“ sowie Puccinis „Tosca“. Jean-Louis Cassou entwirft ein Porträt

von Schaljapin, Nicole Hirsch von Clara Haskil (77/1960). — Im „Journal Musical Français“ schreiben René Nicoly, Jacques Lonchamp und Bernard Gavoty über aktuelle musikalische Fragen (90/1960).

Großbritannien: In „Opera“ kennzeichnet August Heriot den Dichter Zola als Librettisten. William Wearer wirft ein neues Licht auf Verdi, Walter Jeffries zeichnet ein Porträt von Birgit Nilsson (9/1960). — Im nächsten Heft gibt Andrew Porter eine Einführung in Bellinis „Nachtwandlerin“, Lionel Dunlop schildert den Aufstieg von Joan Sutherland (10/1960). — In „Musical Opinion“ nimmt David Gow Stellung zur seriellen Musik bei britischen Komponisten. Gerard Bourke referiert über Mahler in Holland. Weitere Aufsätze stammen von Alan Walker und James W. Crapper (996/1960). Im folgenden Heft untersucht Philipp Barford die Variationsform bei Beethoven. Einen Aufsatz von Hermann Fähnrich über Gustav Mahler kennen unsere Leser schon aus „Musica“ (997/1960). — In „Musical Events“ berichtet Stanley Sadie über Paisiello „Barbier“, Ernest Chapman über Sadler's Wells. Ein weiterer Beitrag stammt von Andrew Porter (Sept. 1960).

Italien: In „La Rassegna Musicale“ gedenkt Guido Pannain Chopins, Franco Schlitzer referiert über unveröffentlichte Briefe Cherubinis. Über Gaetano Brunetti schreibt Alfredo Bonaccorsi. Gianfranco Torcellan bringt Dokumente zu Mozarts Beziehungen zu Venedig (2/1960).

Österreich: Die „Österreichische Musikzeitschrift“ enthält folgende Aufsätze: H. H. Stuckenschmidt, Europäer aus Österreich — Ernst Krenek zum 60. Geburtstag; Frank Martin, Moderne Musik und Publikum; Alfred Jirasek und Jörg Demus, Eine unbekannte Komposition Franz Schmidts; Bernhard Paumgartner, Erinnerungen an Richard Mayr; Hans Sittner, Anton Bruckner heute; Leopold Nowak, Bruckners f-Moll-Messe; Kurt Blaukopf, Musik, Rundfunk und Hörer; Sadako Sasaki, Die Kulturbotschaft Österreichs in Japan (9/1960). — In der Zeitschrift „Musikerziehung“ kennzeichnet Karl Schmidt die Arbeit an der Mittelschule. Fritz Högler gedenkt Hugo Wolfs. Ein Bekenntnis zu Mozart stammt von Karl Böhm. Jörg Demus äußert Gedanken zur Klaviermusik Robert Schumanns. Wolfgang Schneiderhan veröffentlicht eine Rede an die Musikjugend (1/1960—61).

Schweden: „Nutida Musik“ enthält Aufsätze von Per-Anders Hellquist zur Nordischen Muskarbeit und von Knut Wiggen über elektronische Musik und ihre Interpretation (1/1960—61).

MUSICA-NACHRICHT

In Memoriam

Matyas Seiber, Komponist und Kompositionslehrer aus Budapest, ist tödlich verunglückt.

Günther Raphael starb plötzlich im Alter von 57 Jahren.

Jaroslav Doubrava, einer der bedeutendsten Komponisten der Tschechoslowakei, ist in Prag im Alter von 51 Jahren gestorben.

Leo Weiner, ein ungarischer Komponist, der vor allem Kammermusik und symphonische Werke schrieb, starb 75 Jahre alt in Budapest.

Jussi Björling, der bekannte schwedische Opernsänger, ist im Alter von 49 Jahren unerwartet gestorben.

Helma Predter-Henneberg, die seit 1950 an der Deutschen Staatsoper in Berlin sang und außerdem als Dozentin für Gesang an der Deutschen Hochschule für Musik in Berlin tätig war, starb kurz nach Vollendung ihres 50. Lebensjahres.

William Richard Steinway, der Vorsitzende der bekannten Pianofabrik, ist im Alter von 78 Jahren in New York gestorben.

Geburtstage

Albert Bittner, erster Kapellmeister der Hamburgischen Staatsoper, wurde 60 Jahre alt. Gleichzeitig konnte er sein 40jähriges Bühnenjubiläum feiern.

Ernennungen und Berufungen

Gustav Neudecker und *Willy Walther* wurden zu Professoren der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold ernannt.

Frank Michael Beyer wurde als Dozent an die Hochschule für Musik in Berlin berufen. Im Kompositionswettbewerb des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie erhielt er den ersten Preis für die Komposition einer „Suite für kleines Orchester“.

Margarete Carstensen ist seit September 1960 am Staatlichen Konservatorium in Halle als hauptamtliche Dozentin für Violine tätig.

Siegfried Reda wurde für den Neubau der Orgel in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche in Berlin als Orgelbausachverständiger berufen.

Anna Schuh, Organistin aus München, wurde zur Kirchenmusikdirektorin ernannt.

Ehrungen und Auszeichnungen

Hans Schmidt-Isserstedt wurde für seine Verdienste um das Stockholmer Konzertleben mit dem Wasaorden erster Klasse ausgezeichnet.

Maria Callas und *Tullio Serafin* erhielten von König Paul von Griechenland hohe griechische Orden für ihr Auftreten im Freilichttheater in Epidaurus.

Pablo Casadó erhielt bei dem dritten Musikkurs in Santiago de Compostela (Spanien) das Kreuz des bürgerlichen Verdienstordens.

Willy Richartz wurde wegen seiner Verdienste um das Urheberrecht die Richard-Strauss-Medaille verliehen.

Verbände und Vereine

Die *Arbeitsgemeinschaft europäischer Chorverbände*, zu deren Mitgliedern auch der Deutsche Sängerbund gehört, hält ihre diesjährige Tagung in Meran ab.

Der *Kölner Bach-Verein* veranstaltet im Konzertjahr 1960/61 wieder einen Zyklus von sieben Konzerten mit einem Orgelabend und je drei Chor- und Kammerkonzerten.

Jubiläen

Martin Egelkraut, der Generaldirektor des Landestheaters Altenburg, beging sein 40jähriges Bühnenjubiläum.

Inger Karén und *Ernst Hintze*, beide von der Staatsoper Dresden, feierten ihr 25jähriges Dienstjubiläum.

Von den Musikinstituten

Die *Staatliche Hochschule für Musik Frankfurt* ernannte den Komponisten Gerhard Frommel, der bisher als Dozent an der Staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart tätig war, zum Professor für Komposition und Tonsatz.

Die *Badische Hochschule für Musik Karlsruhe* berief Henri Lewkowicz als Nachfolger von Bronislaw Gimpel zum Leiter der Meisterklasse für Violine. Der Studierende Claus Canisius erhielt von der Royal Academy Music, London, ein Stipendium für einen zehnmonatigen Studienaufenthalt.

Die *Folkwangschule* der Stadt Essen bietet im Wintersemester wieder eine ganze Reihe von

Konzerten und Vorträgen. Fortgesetzt wird das Studio für Neue Musik; die Veranstaltungsreihe „Komponistenporträts“ bringt eine Begegnung mit Ernst Krenek und Winfried Zillig. In einem Kammermusikzyklus erklingen Werke von Beethoven.

Die Franz-Liszt Hochschule in Weimar brachte einen Klavierabend des einarmigen Pianisten Siegfried Rapp mit Werken von Bach-Brahms, Reger, Saint-Saëns, Skrjabin und Saucan.

Die Staatliche Geigenbauschule Mittenwald veröffentlicht eine Chronik über Geschichte und Entwicklung der Anstalt. Wer Urkunden, Bilder oder sonstige Dokumente besitzt, wird gebeten, sich mit der Direktion der Geigenbauschule in Verbindung zu setzen.

Musikfeste und Tagungen

Das dritte deutsche Sibeliusfest fand in diesem Jahre in Bochum statt.

Die Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst brachten Neue Musik aus acht Nationen, zum größten Teil Uraufführungen.

Das sechste Amateur-Jazz-Festival, an dem sich 30 Bands beteiligten, wurde in Düsseldorf veranstaltet.

Die Internationalen Sommerkurse der musikalischen Jugend auf Schloß Weikersheim wurden in diesem Jahr von 150 Musikstudenten aus 14 Ländern besucht. Sie dienen der Förderung des Kammermusik- und Orchesterspiels und standen unter der Leitung bekannter in- und ausländischer Dirigenten.

Eine Internationale Musikwoche für junge Komponisten fand in Bilthoven bei Utrecht statt. Verbunden damit war ein Preisausschreiben für eine Fernsehoper, für Orchester-, Chor- und Kammermusikwerke und für elektronische Musik.

Die Pariser Musikwochen wurden mit einem Konzert des Leningrader Orchesters eröffnet. Auf dem Programm standen 18 Konzerte, die zum großen Teil moderne Musik brachten.

Das Internationale Musikfest von Montreux brachte ein Symphoniekonzert des Norddeutschen Rundfunks Hamburg unter der Leitung von Joseph Keilberth.

Eine musikalische Ferienfreizeit fand in Rottach-Egern am Tegernsee statt. Unter den Teilnehmern waren Musikliebhaber, Musikstudenten und Berufsmusiker aus zehn Nationen. Die Leitung hatte Wilhelm Stross.

Eine Konferenz der Direktoren europäischer Musikakademien, Konservatorien und Musikhochschulen fand in Köln statt.

Eine Tagung deutscher Geigenbauer wurde in Köln abgehalten. Neben Meinungsaustausch in beruflichen Fragen und der Förderung des Nachwuchses betrachtete es der Verband mit als seine Hauptaufgabe, den Scharlatanismus zu bekämpfen.

Europäische Musiktage auf Schloß Elmau sind für die Zeit vom 15.—24. Januar 1961 vorgesehen. Unter den Solisten werden Peter Pears und Julian Bream sein. Auf dem Programm stehen neue und alte Werke der führenden Musikländer Europas.

Internationale Kammermusikfestspiele sollen 1961 in Israel stattfinden. Der spanische Cellist Pablo Casals, der daran teilnehmen wird, leitet anschließend einen internationalen Cellisten-Wettbewerb.

Die Hauptarbeitstagung des Institutes für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt findet vom 3. bis 8. April 1961 statt. Im Mittelpunkt steht der Kongreß „Der Wandel des musikalischen Hörens“. Konzerte mit Werken zeitgenössischer Komponisten stehen unter dem Titel „Forum junger Komponisten“.

Der achte Kongreß der Internationalen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft findet vom 5. bis 11. September 1961 in New York statt.

Preise und Wettbewerbe

Ein internationales Preisausschreiben für ein musikdramatisches Werk für Fernsehen wird von der Stichting Gaudeamus, Bilthoven, veranstaltet. Einsendeschluß ist der 1. März 1961. Nähere Auskünfte erteilt das Sekretariat Bilthoven, Gerard Doulaan 21.

Zu einem Preisausschreiben für geistliche Lieder forderte die Evangelische Akademie Tutzing auf. Beteiligen können sich neben Kirchenmusikern auch Komponisten und Textschreiber aus der Unterhaltungsmusik und der Schlagerbranche.

Ein Preisausschreiben zur Komposition eines Streichquartetts, eines Streichtrios und eines Liederzyklus veranstaltet der Verwaltungsrat des Concertgebouw aus Anlaß des 40jährigen Bestehens der Concertgebouw-Kammermusik. Einsendeschluß ist der 15. Mai 1961. Näheres durch das Sekretariat, Amsterdam-Z., Baerlistraat 98.

Der siebente Internationale Vokalistenvettbewerb fand vom 3. bis 7. September in 's-Hertogenbosch statt. 101 Sänger und Sängerinnen aus 16 Ländern nahmen daran teil.

Beim Internationalen Chorwettbewerb in Arezzo gewannen die Kaufbeurer Martinsfinken den ersten Preis.

In der Villa Massimo werden 1961 auch zwei deutsche Musiker studieren. Es sind Gerd Boder, Saarbrücken, und Yngve Trede, Hamburg.

Von den Bühnen

Die Kölner Bühnen wurden mit Strawinskys „Oedipus Rex“ und Puccinis „Gianni Schicchi“ eröffnet. Die musikalische Leitung hatte Wolfgang Sawallisch.

Die Deutsche Staatsoper Berlin brachte in der neuen Spielzeit unter anderem Telemanns wiederentdeckte Kammeroper „Pimpinone“ zur Aufführung.

Das Staatstheater Dresden eröffnete die neue Spielzeit mit einer Neuinszenierung von „Tosca“.

Die Wuppertaler Bühnen bringen im Januar 1961 die deutsche Erstaufführung von Frank Martins „Mysterium von der Geburt des Herrn“.

Die Städtischen Bühnen der Stadt Augsburg brachten als Spielzeiteröffnung die Erstaufführung von Francis Poulencs „Gespräche der Karmeliterinnen“. Die musikalische Leitung hatte István Kertész.

Die Städtischen Bühnen Freiburg i. Br. boten eine Festaufführung von Richard Wagners „Tristan und Isolde“. Zum 50jährigen Bestehen des Großen Hauses fand ein Festakt statt.

Die Städtischen Bühnen Nürnberg-Fürth eröffneten die Spielzeit mit „Tristan und Isolde“; es folgten Neuinszenierungen von Verdis „Nabucco“ und Mozarts „Così fan tutte“.

Das Landestheater Meiningen brachte das Singspiel von Fritz Reuter „Scherz, List und Rache“ zur Uraufführung.

Das Theater in San Francisco spielte Brecht-Weills „Dreigroschenoper“; das Werk wird anschließend in Los Angeles gegeben.

Johann Michael Haydns „Perseus und Andromeda“ ist für die Jänner-Festwochen in Salzburg zur deutschen Erstaufführung vorgesehen.

Luigi Cherubinis „Ali Baba und die 40 Räuber“ kommen in einer neuen deutschen Fassung von Helmut Käutner in der Deutschen Oper am Rhein zur Aufführung.

Friedrich Smetanas „Verkaufte Braut“ in der deutschen Neuübersetzung von Kurt Honolka, wird in der Spielzeit 1960/61 an 14 Bühnen gegeben werden.

Bohuslav Martinůs „Mirandolina“ wird im Dezember von den Städtischen Bühnen Essen für Deutschland erstaufgeführt. Weiterhin wird das Werk von den Städtischen Bühnen Mainz übernommen.

Ivo Lhotka-Kalinskis Opernburleske „Der Alphabet“ soll in der kommenden Spielzeit an den Städtischen Bühnen Gelsenkirchen und im Kreistheater Döbeln aufgeführt werden.

Jan Hanus' „Diener zweier Herren“ wird von der Deutschen Oper am Rhein erstaufgeführt und später auch in Mannheim gespielt werden.

Hans Werner Henzes neue Kammeroper „Elegie für junge Liebende“ ist zur Uraufführung durch die Bayerische Staatsoper München während der Schwetzingen Festspiele vorgesehen.

Helmut Eders Oedipus-Oper kam in Linz zur Uraufführung.

Aus dem Konzertsaal: Orchestermusik

Das Städtische Orchester Magdeburg brachte in einem Sinfoniekonzert die Händel-Variationen von Wohlgemuth. Die Leitung hatte Gottfried Schwiers.

Die Weimarerische Staatskapelle spielte unter Gerhard Pflüger die Erstaufführung von Béla Bartóks „Konzert für Orchester“.

Die Staatskapelle Dresden brachte Siegfried Kurzs Sinfonie Nr. 2 zur Uraufführung. Als Erstaufführung erklangen Alban Bergs „Sieben frühe Lieder“, ein „Kammerkonzert für Bratsche und Streicher“ von Heinrich Creuzburg und Frank Wohlfarts „Fanfarenmusik für zwei Trompeten und zwei Posaunen“.

Rotterdams Philharmonisches Orchester bot in einem Sinfoniekonzert die „Musica Initiale“ von Ortel. Es dirigierte Eduard Flipse.

Igor Strawinskys „Movements for Piano and Orchestra“ wurden während der Berliner Festwochen von der Pianistin Margret Welser uraufgeführt.

Hans Vogts „Zweites Konzert für Orchester“ wird Anfang 1961 in Mannheim von Louis Soltesz uraufgeführt werden.

Ernst Krenek's „Lamentatio Jeremiae Prophetae“ soll in Bochum, Stuttgart und Wuppertal sowie im Westdeutschen Rundfunk Köln zur Aufführung

kommen. Die sinfonische Zeichnung „Kette, Kreis und Spiegel“ ist für Dortmund und Winterthur vorgesehen.

Rudolf Kelterborns „Canto appassionato“ wird im November in Malmö und Stockholm erstaufgeführt. Sein „Concertino“ für Klavier, Schlagzeug und Streichorchester kam in Lausanne unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung.

Johann Nepomuk Davids „Sinfonia per archi“ wurde in einem Festkonzert der Stadt Linz unter Helmut Eder uraufgeführt. Sein „Ezzolied“ kam zur österreichischen Erstauflührung. Am 20. November soll sein neuestes Werk „Spiegelkabinett“ von der Dresdener Philharmonie unter Heinz Bongartz uraufgeführt werden.

Siegfried Borris' vierte Sinfonie wurde von Thomas Ungar in Berlin erstaufgeführt.

Dezider Kardós' zweite Sinfonie „Vom Heimatland“ kam in Gera zur deutschen Erstauflührung.

Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Die Casino-Konzerte in Gelsenkirchen veranstalteten unter Karl Riebe eine Kammermusik für Bläser. Es erklangen Werke von Rameau, Rossini, Jürg Baur und Henk Badings.

Ein Krenek-Abend fand im Amerika-Haus in Kassel statt.

Aus dem Konzertsaal: Vokalmusik

Winfried Zilligs „Chorfantasie über ein Fragment von Hölderlin“ wird während der Wiener Festwochen 1961 aufgeführt werden.

Orgelwerke und Geistliche Musik

Walter Hüttels „Sieben Präludien für Orgel“ und „Choralvorspiele aus dem Sankt-Andreas-Orgelbuch“ wurden in Karl-Marx-Stadt uraufgeführt.

Eine Hans-Fährmann-Gedenkfeier wurde in der Petrikirche Karl-Marx-Stadt von Curt Raschke veranstaltet.

Rundfunk, Fernsehen, Schallplatte

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg brachte Mussorgskys heitere Oper „Der Jahrmarkt von Sorotschinzyn“, übertrug von den Göttinger Händeltagen die Kantate „Clori, Tirsi e Fileno“ sowie die Erstauflührung des Oratoriums „Il trionfo del

tempo e del disinganno“. Weiterhin hörte man zum Gedenken an Felix Woysch Kammer- und sinfonische Musik dieses Komponisten. Die Sendereihe „Das neue Werk“ machte mit Kompositionen von Webern und Schönberg bekannt.

Radio Bremen übertrug von den Salzburger Festspielen ein Konzert der Wiener Philharmoniker und vom Holland-Festival Janáček's „Jenufa“. Man hörte Wagners „Rienzi“, ein Jugendkonzert mit Helmut Schnackenberg, das die Jugend an die Musik heranführen soll. Eine neue Sendereihe ist dem Orgelwerk Johann Sebastian Bachs gewidmet; neben den Werken werden Einführungen und Erläuterungen gegeben. Die Sendereihe „Musica Nova“ brachte Begegnungen mit Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, John Cage und Hans Otte, „Pro Musica Antiqua“ bot eine Übertragung aus dem Bremer Dom mit Werken von Monteverdi. Fred K. Prieberg sprach über „Die klassische Interpretation“ und Joachim E. Berendt berichtete über Negermusik aus den USA. Außerdem bot Radio Bremen eine ganze Reihe von Jazz-Sendungen, die mit den verschiedensten Formen des Jazz bekanntmachten.

Im Westdeutschen Rundfunk Köln hörte man die Oper „Mignon“ von Thomas, Mozarts „Titus“ sowie Puccinis „Tosca“. Die Sendereihe „Oper im 20. Jahrhundert“ brachte Opernszenen von Britten, Walton und Tippett. Vor den Berliner Festwochen wurde ein Strawinsky-Konzert übertragen, aus Montreux erklang ein Sinfoniekonzert, aus Monaco hörte man das „Concert du Palais princier“ und vom Internationalen Festival von Straßburg die Vertonung eines jüdischen Gottesdienstes von Milhaud „Le Service Sacré“. Eigel Kruttge sprach über „Musik und Tradition“.

Der Südwestfunk Baden-Baden brachte Strawinskys „The Rake's Progress“ und Bartóks „Herzog Blaubarts Burg“. In einem musikliterarischen Nachtstudio befaßte sich Leo Schrade mit den Streichquartetten Bartóks und des späten Beethoven. In der neuen Sendereihe „Tönendes Museum“ hörte man Sigrd Onegin, Vasa Prihoda und Max von Schillings. Helmut Lohmüller sprach über „Zwei Pole der Musikästhetik“. Im Auftrag des Südwestfunks schrieb Olivier Messiaen ein Orchesterwerk.

Der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart begann eine groß angelegte Konzertreihe, die das gesamte Klavierwerk Bachs umfaßt. Von den Bayreuther Festspielen wurde der gesamte „Ring des Nibelungen“ übertragen. Ferner hörte man die Veranstaltungen vom Stuttgarter Heinrich-Schütz-Fest. Zahlreiche sinfonische Konzerte ergänzten das Programm.

Der *Bayerische Rundfunk München* bot Bellinis „Nachtwandlerin“. Karl Böhm dirigierte ein Sinfoniekonzert. Eine Gedenksendung war Jacques Offenbach gewidmet. Das zweite Philharmonische Konzert leitete Fritz Rieger. Kammermusik, geistliche Musik und weitere sinfonische Konzerte bestimmten das Programm.

Der *Österreichische Rundfunk* führte die zweite Symphonie und „vier symphonische Tanzstücke“ für Orchester von Norbert Spongl auf. Außerdem nahm er dessen Violinkonzert zur Aufführung an.

Karl Meisters „Münchner Sinfonie“ wurde vom Bayerischen Rundfunk übertragen, sein Fagottkonzert vom Saarländischen Rundfunk; weitere Werke brachten Stationen in Italien, Jugoslawien, Kanada und in den USA.

Hans Vogts für das Salvati-Vokalquartett geschriebener Zyklus nach Texten des englischen Lyrikers Christopher Middleton wurde vom Schweizerischen Rundfunk aufgenommen.

Gian Carlo Menotti wurde von der amerikanischen Rundfunkgesellschaft NBC beauftragt, eine Funkoper zu schreiben.

Der *Windsbacher Knabenchor* sang Kantaten von Schelle, Kuhnau, Stölzel, Bach, Reda, Distler und Pepping für den Westdeutschen Rundfunk auf Tonband.

Gastspiele und Konzertreisen

Die *Hamburger Staatsoper* gastierte mit „Tristan und Isolde“ unter der Leitung von Leopold Ludwig in Kopenhagen.

Die *Wiener Philharmoniker* gaben während der Salzburger Festspiele unter der Leitung von Heinz Wallberg ein Konzert mit Werken von Hindemith, Krenek und Strawinsky. Wallberg wird während der Festspiele 1961 die Uraufführung des „Bergwerks von Falun“ von Wagner-Régeny leiten.

Die *Dresdener Philharmoniker* unternahmen unter ihrem Leiter Heinz Bongartz eine Konzerttournee durch Westdeutschland.

Die *Cappella Coloniensis* wird im Februar 1961 in zehn Städten der Sowjetunion Gastkonzerte geben.

Das *Leningrader Symphonieorchester* spielte in Edinburg Werke von Tschaiowsky und Schostakowitsch und gab anschließend drei Konzerte in London.

Der *studentische Madrigalchor der Universität Münster* nimmt an dem Internationalen Chor-treffen in Turin teil. Von jedem Land ist nur jeweils ein Chor zugehen.

Die *Hamburger Trio-Vereinigung* wird im Frühjahr 1961 eine dreiwöchige Konzerttournee durch die Sowjetunion unternehmen.

Johannes Schüler wurde für mehrere Abende an die *Hamburgische Staatsoper* gastverpflichtet.

Arthur Grüber dirigierte die Opern „Don Carlos“ und „Don Giovanni“ an der *Hamburgischen Staatsoper*.

Anja Silja sang in Argentinien am Teatro Colón die Fiordiligi in Mozarts „Così fan tutte“.

Giulietta Simionato sang in der *Hamburger Musikhalle* zum erstenmal in Deutschland.

Verschiedenes

Eine neue *Domsingschule* hat der Aachener Singchor erhalten; sie wurde in einem Festakt eingeweiht.

Bayreuth wird während der Festspiele 1961 über eine neue Probephöhne verfügen, die jetzt hinter dem Festspielhaus errichtet werden soll.

Die *Berliner Philharmoniker* werden ein neues Konzertgebäude erhalten, dessen Grundstein jetzt gelegt wird. Der Entwurf stammt von Hans Scharoun.

Die neue Orgel des *Wiener Stephansdoms* ist fertiggestellt worden. Das Werk umfaßt 125 Register und 10 000 Pfeifen.

Fritz Bornemann, der Architekt des Neubaus der Berliner Städtischen Oper, wurde beauftragt, die Pläne für ein neues großes Opernhaus in Kairo auszuarbeiten.

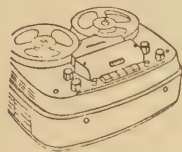
Dokumente deutscher Komponisten unserer Zeit nannte sich eine Ausstellung des Archivs „Deutsche Musikpflege“ in Bremen. Sie enthält Handschriften, Manuskripte, Partituren, Briefe, Zeichnungen und Karikaturen von zeitgenössischen deutschen Komponisten. Im Rahmen dieser Ausstellung sprach Hugo Herrmann über das Thema „Der Komponist und sein Werk heute“.

Eine *Max-Reger-Ausstellung* fand im Rahmen des zweiten Reger-Festes in Dortmund statt.

Eine *internationale Musikausstellung* wird vom Welthandelszentrum vom 18. November 1960 bis 8. Januar 1961 in Rom veranstaltet. Neben Musikinstrumenten aller Art werden auch Platten, Bücher und Noten zu sehen sein.

Tonbandkoffer

Riesenauswahl an besten
Markenfabrikaten. Garantie



Kundendienst. Lieferung frei
Haus. Umtauschrecht.

Fordern Sie Katalog Nr. 237 I

Elektro-NÖTHEL GmbH, Göttingen

EUTERPE

Pianos



KLAVICHORDE
SPINETTE
CEMBALI
HAMMERFLÜGEL



überall in der Welt bewundert und begehrt

NEUPERT

BAMBERG NÜRNBERG
Anfragen nach Nürnberg · Marienortgraben I



Unsere Produktion:

6 Flügelmodelle

von 148 cm Mod. 11
bis zum Konzertflügel von 278 cm Mod. 1

3 Pianino-Modelle

von 110 cm Höhe Mod. KL
bis 128 cm Höhe Mod. B

Verlangen Sie bitte Kataloge und Prospekte

Vertreter in allen größeren Städten

JULIUS BLÜTHNER · PIANOFORTEFABRIK · LEIPZIG C 1
FRIEDRICH-EBERT-STRASSE 69 · DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

SCHULORCHESTER

Fortsetzung aus Heft 9:

Mozart, W. A., Suite (enth. Allegro aus Symphonie, KV 110, Thema aus Sonate KV 331, Menuett aus Don Juan, Thema aus „Eine kleine Nachtmusik“) (Rebmann — Clark)		
Partitur	DM	10.50
Stimmen, cplt.	DM	12.50
Stimmen einzeln	je	DM 1.80
Piano Direktion	DM	3.50
 Purcell, H., Dido and Aeneas: Suite (Ouvertüre, The triumphing dance, With drooping wings, The witches dance, Sailors Hornpipe) (Stoessel)		
Partitur und Stimmen	DM	20.—
Stimmen einzeln	je	DM 2.—
 Schubert, F., Suite (enth. Marsch héroïque op. 27, No. 1, Menuett in Es aus op. 137, No. 3, Am Meer, Ballettmusik (Rosamunde) (Rebmann — Clark)		
Partitur	DM	10.50
Stimmen, cplt.	DM	12.50
Stimmen einzeln	je	DM 1.80
Piano Direktion	DM	3.50
 Schumann, R., Suite (enth. Soldaten-Marsch op. 68, No. 2, Träumerei op. 15, No. 7, Kleine Romanze op. 68, No. 19, Fröhlicher Landmann op. 68, No. 10) (Rebmann — Clark)		
Partitur	DM	10.50
Stimmen, cplt.	DM	12.50
Stimmen einzeln	je	DM 1.80
Piano Direktion	DM	3.50
 Suite of Classic Dances (enth. Rameau, Rigaudon; Gretty, Gavotte; Mattheson, Menuett; Couperin, Sarabande; Gluck, Furientanz aus Orpheus) (Rebmann — Clark)		
Partitur	DM	10.50
Stimmen, cplt.	DM	12.50
Stimmen einzeln	je	DM 1.80
Piano Direktion	DM	3.50
 Weber, C. M. v., Suite (enth. Horn solo und Jägerchor aus Freischütz; Andante op. 3, No. 4, Menuett op. 3, No. 3) (Rebmann — Clark)		
Partitur	DM	10.50
Stimmen, cplt.	DM	12.50
Stimmen einzeln	je	DM 1.80
Piano Direktion	DM	3.50

G. SCHIRMER · INC. · NEW YORK

Auslieferung: August Seith · Musik - Groß - Sortiment · München

WILHELM BUSCHKÖTTER

HANDBUCH DER INTERNATIONALEN KONZERTLITERATUR

Format 13x20,5 cm. 374 Seiten. Ganzleinen DM 36.-

Der musikalischen Fachwelt fehlt seit langem eine Übersicht über die in Jahrhunderten bis heute entstandene INTERNATIONALE KONZERTLITERATUR.

Dabei interessieren folgende Fragen:

Welche Möglichkeiten bietet das vorhandene Material für die Programmgestaltung im Konzertsaal, im Rundfunk, in der Schallplattenproduktion?

Bei welchen Verlagshäusern sind die Werke erschienen?

Welches sind die Voraussetzungen für die Wiedergabe des gewählten Werkes hinsichtlich seiner Spieldauer und genauen Besetzung?

Wie lauten die für die Aufführungspraxis und Forschung gleichermaßen wichtigen Daten der Entstehung eines Werkes und seiner Uraufführung?

Das HANDBUCH DER INTERNATIONALEN KONZERTLITERATUR beantwortet als wichtiges Hilfsmittel alle diese Fragen erschöpfend. Das Buch ist ein Ergebnis jahrzehntelanger Erfahrung und enthält circa 1640 Werke von mehr als 260 Komponisten. Dem Verfasser kam außer der gewissenhaften Beobachtung aller laufenden Programme seine vielseitige Praxis im Konzertsaal und Rundfunk dabei zugute.

Bestellen Sie bitte sofort in Ihrer Buchhandlung!

WALTER DE GRUYTER & CO. / BERLIN W 30

vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung - J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung - Georg Reimer - Karl J. Trübner - Veit & Comp.

Musica Antiqua Bohemica

EINE SAMMLUNG VON ALTMEISTERN DER BÖHMISCHEN MUSIK

KLAVIER

- Nr. 1 Voříšek, Impromptus op. 7, 2ms DM 4.05
 Nr. 4 Voříšek, Sonate op. 20, 2ms DM 4.—
 Nr. 8 Dušek, Sonate DM 4.—
 Nr. 14 Tschechische Klassiker I DM 5.40
 Nr. 17 Sonatinen alter tschech. Meister DM 6.80
 Nr. 20 Tschechische Klassiker II DM 6.80
 Nr. 21 Dusík, Zwölf melodische Etüden DM 5.40
 Nr. 24 Benda, Sechzehn Sonaten DM 15.—
 Nr. 29 V. J. Tomášek, Drei Dithyramben op. 65 DM 5.—
 Nr. 37 Benda, Sonatine I—XXXIV DM 16.—

ORGEL

- Nr. 3 Cernohorský, Orgelkompositionen DM 4.—
 Nr. 12 Tschechische Klassiker DM 9.40

HARFE

- Nr. 22 Dusík, Sechs Sonaten DM 6.—

GITARRE

- Nr. 38 Losy, Stücke DM 5.—

VIOLINE

- Nr. 7 Pichl, Sechs Fugen mit einem Präludium DM 4.—

VIOLINE UND KLAVIER

- Nr. 11 Tschechische Klassiker Part. m. St. DM 5.40
 Nr. 30 Voříšek, Sonate op. 5 Part. m. St. DM 10.—
 Nr. 28 Stamic, Sonate G-dur op. 6a (Cembalo- od. Klavierbegleitung) Part. m. St. DM 4.—

KAMMERMUSIK

- Nr. 2 Benda, Trio-Sonate, 2 Violinen und Klavier Part. m. St. DM 3.80
 Nr. 5 Kramář-Krommer, Streichquartett op. 5/1 Stimmen DM 4.—
 Nr. 6 František, Adam Miča, II. Streichquartett D-dur Stimmen DM 4.50
 Nr. 9 Zach, Trio-Sonate für 2 Violinen u. Baß (Violoncello) Part. m. St. DM 4.50
 Nr. 15 Koželuh, Streichquartett B-dur op. 32/1 Stimmen DM 6.80
 Nr. 25 Vranický, Streichquartett B-dur Stimmen DM 7.50

Nr. 31 Mysliveček, Drei Streichquintette

- Part. m. St. DM 20.—
 Nr. 32 Rössler-Rosetti, Notturmo D-dur für Querflöte, Violine, Viola, Violoncello u. Horn in D Part. DM 5.—
 Nr. 33 Rejcha, Drei Quintette für Blasinstrumente Part. DM 19.50
 Nr. 35 Böhmisches Serenaden, Partiten und Nocturnos für Oboe, Horn, Fagott Part. DM 11.—

KONZERTE

- Nr. 10 Benda, Konzert für Cembalo und Streicher g-moll Part. DM 7.50
 Stimmen DM 9.—
 Nr. 13 Kramář-Krommer, Konzert Es-dur für Klarinette und Orchester (Ausgabe für Klarinette und Klavier) Part. m. St. DM 7.50
 Nr. 16 Vranický, Violinkonzert B-dur (Ausgabe für Violine und Klavier) Part. m. St. DM 7.80
 Nr. 18 Fils, Flötenkonzert (Ausgabe für Flöte und Klavier) Part. m. St. DM 5.40
 Nr. 19 Miča, Concerto notturmo Es-dur für Violine prinzipale und Orchester Part. DM 13.50
 Nr. 26 Brixi, Konzert für Orgel und Orchester Part. DM 15.—
 Nr. 27 Kramář-Krommer, Konzert für Oboe und Orchester op. 52 (Ausgabe für Oboe und Klavier) Part. m. St. DM 7.50
 Nr. 34 Voříšek, Sinfonie D-dur für Orchester Part. DM 15.—

IN VORBEREITUNG

- Nr. 23 Weihnachtspastorellen (tschechisch) Part. DM 16.—

IN VORBEREITUNG

- Nr. 42 Kramář-Krommer, Zwei Quartette für Oboe, Violine und Violoncello
 Nr. 43 Jan Zach, Fünf Sinfonien für Streichquartett

Alleinauslieferung für Bundesrepublik Deutschland, Schweiz, Holland, Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland, Island und Österreich

ALKOR=EDITION KASSEL

Alleinauslieferung für British Commonwealth, USA und Frankreich

BOOSEY & HAWKES LONDON

Alle übrigen Länder

ARTIA / PRAG

CONCERTINO

Werke für Schul- und Laienorchester

» CONCERTINO « ist eine Sammlung für Schul- und Laienorchester. Beiden Laienorchestern soll damit die Möglichkeit gegeben werden, größere Werke der Vorklassik und Klassik aufzuführen, die in der technischen Schwierigkeit den gegebenen Verhältnissen angemessen sind. Daneben bringt die Reihe zeitgenössische Werke, die geeignet sind, Neue Musik in den Spielkreisen lebendig werden zu lassen, um dadurch den geistigen Zugang zu größeren Werken zu erschließen.

Neuerscheinungen Herbst 1960:

JOHANN SEBASTIAN BACH

Sinfonia D-Dur aus der Kantate Nr. 42 » Am Abend aber desselbigen Sabbats « für zwei Oboen, Fagott, zwei Violinen und Violoncello/Kontrabaß (Lunow)

Ed. Schott 4961 · Partitur DM 4.— · Stimmen (7) je DM —.50

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Zwölf Contretänze für Orchester (Kolneder)

Ed. Schott 4964 · Partitur DM 4.50 · Stimmen (8) je DM —.80

Sechs ländlerische Tänze für zwei Violinen und Baß (Kolneder)

Ed. Schott 4963 · Partitur DM 2.50 · Stimmen (3) · Viol. I DM —.80 ·

Viol. II, Vlc. je DM —.50

FRANZ SCHUBERT

Fünf Deutsche mit Coda und sieben Trios für Streicher (solistisch oder chorisch), (Kolneder)

Ed. Schott 4965 · Partitur DM 3.50 · Stimmen (4) je DM —.80

Schott



Klangarchiv für Kirchenmusik

hat sich zum Ziel gesetzt, liturgische und geistliche Musik der Vergangenheit und Gegenwart in künstlerisch hochstehenden Aufnahmen vorzulegen. Sämtliche Titel dieser Reihe sind Erstaufnahmen:

Josquin des Prez	Missa Hercules Dux Ferrariae AMS 4 30 cm	24,- DM
Johann Michael Haydn	Requiem (1771) AMS 6 30 cm	24,- DM
Philipp de Monte	Missa secunda sine nomine AMS 5 (Stereo comp.)	24,- DM
Joan Cererols	Seis Villancicos (Spanische Motetten) AMS 10 (Stereo comp.)	24,- DM
Giovanni Battista Sammartini	Magnificat B-dur	
Giovanni Andrea Fioroni	Dies venit exspectata	
Wolfgang Amadeus Mozart	Exsultate jubilate (KV 165)	
Giuseppe Sarti	Regina caeli AMS 13 (Stereo comp.)	24,- DM
Pier Francesco Cavalli	Messa concertata AMS 14/15 (Stereo comp.) 2 Pl. i. Schuber	38,- DM
Wolfgang Amadeus Mozart	Missa KV 139 (Waisenhausmesse) AMS 16 (Stereo comp.)	24,- DM
Geistliche Instrumentalmusik aus Böhmen und Mähren		
	AMS 17 (Stereo comp.)	24,- DM
Johann Christian Bach	Dies irae e-moll (1757) AMS 19 (Stereo comp.)	24,- DM

In Vorbereitung: AMS 8 Musik der Bibel

AMS 23 T. L. d. Victoria: Missa „Dum compleretur“

AMS 22 Luigi Rossi: „Giuseppe, figlio di Giacobbe“ u. a. m.

Unsere Stereoschallplatten sind vollcompatibel und können auf jedem Vorführgerät abgespielt werden.

MUSIKVERLAG SCHWANN DÜSSELDORF

GUSTAV MAHLER

ZUM GEDENKEN

1860-1960

Bruno Walter dirigiert:

SYMPHONIE NR. 1

A 01 150 L, DM 24,—

SYMPHONIE NR. 4

L 09 406 L, DM 28,—

SYMPHONIE NR. 2

A 01 382/83 L, DM 48,—

SYMPHONIE NR. 5

(+ Bruckner: Tedeum)

L 09 407/08 L, DM 56,—

New Yorker Philharmoniker

HOLLAND-FESTIVAL

SYMPHONIE NR. 6

A 00 297/98 L, DM 48,—

DAS LIED VON DER ERDE

LIEDER EINES

FAHRENDEN GESELLEN

SYMPHONIE NR. 8

Kupper, Zadek, Bijster, Hermes,

Fischer, Woud, Fehenberger,

Vroons, Schey, Frick, Hollestelle,

Rotterdammer Chöre

A 00 226/27 L, DM 48,—

Nan Merriman, Ernst Häfliger

Concertgebouw-Orchester

Amsterdam, Eduard van Beinum

A 00 410/11 L, DM 48,—

Rotterdammer Philharmonisches

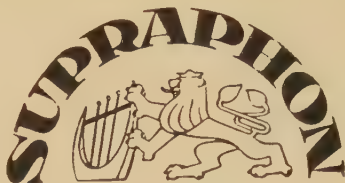
Orchester, Eduard Flipse



AUF

PHILIPS

LANGSPIELPLATTEN



Prager Frühling

AUF SUPRAPHON 30 CM LANGSPIELPLATTEN

FRANZ SCHUBERT

Rosamunde, op. 26; Tschechische Philharmonie
Jean Meylan
Sinfonie Nr. 8 h-moll, »Unvollendet«; Wiener
Symphoniker, Hermann Scherchen **E 10001**

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonie Nr. 6 F-dur, op. 68, »*Pastorale*«; Tsche-
chische Philharmonie, Karel Sejna **E 10002**

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Klaviersonate Nr. 14 cis-moll, op. 27, »*Mond-
schein*«; Frantisek Rauch, Klavier
Klaviersonate Nr. 23 f-moll, op. 57, »*Appassio-
nata*«; Otakar Vondrovic, Klavier **E 10003**

FRANZ SCHUBERT

Quintett A-dur, op. 114, »*Die Forellen*«; Kam-
mermusikensemble Bratislava **E 10004**

EDOUARD LALO

Konzert d-moll für Violoncello und Orchester;
Andre Navarra, Violoncello; Tschechische Phil-
harmonie; Constantin Silvestri

CESAR FRANCK

Sinfonische Variationen; Eva Bernathova, Kla-
vier; Prager Symphoniker; Dr. Vaclav Smetacek
E 10005

CLAUDE DEBUSSY

La mer; Tschechische Philharmonie, Roger
Desormiere

MAURICE RAVEL

Rapsodie espagnole; Tschechische Philhar-
monie; Constantin Silvestri **E 10006**

ANTONIN DVORAK

Sinfonie Nr. 1 (6) D-dur, op. 60, Tschechische
Philharmonie; Karel Sejna **E 10007**

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sinfonie Nr. 7 A-dur, op. 92; Tschechische Phil-
harmonie; Georges Georgescu **E 10008**

FRANZ LISZT

Konzert Nr. 1 Es-dur für Klavier und Orchester;
Valentin Gheorghiu, Klavier; Tschechische Phil-
harmonie; Georges Georgescu
Etüden nach Paganini Nr. 2, 5, 6; *Il Pensieroso*,
*Sonetto del Petrarca, No. 104 aus »Annees de pele-
rinage«*; Valentin Gheorghiu, Klavier **E 10009**

NIKOLAI RIMSKI-KORSAKOW

Scheherazade, Orchestersuite op. 25; Tschechi-
sche Philharmonie; Zdenek Chalabala **E 10010**

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sinfonie D-dur, »Prager«, KV 504; Tschechische
Philharmonie; Karel Senja
Eine kleine Nachtmusik, KV 525; Wiener Sym-
phoniker; Hermann Scherchen

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Deutsche Tänze Nr. 2, 8, 10, 12; Orchester der
Wiener Staatsoper; Hermann Scherchen **E 10011**

FREDERIC CHOPIN

Mazurkas Nr. 2, 13, 41, 45, 46, 47 – *Grande valse
brillante* – *Preludes* Nr. 15, 17 – *Polonaisen*
Nr. 5, 9, 15 – Halina Czerny-Stefanska, Klavier
E 10012

FRANZ LISZT

Tasso, Lamento e trionfo; Sinfonische Dichtung
Nr. 2; Prager Sinfoniker, Dr. Vaclav Smetacek

RICHARD STRAUSS

Tod und Verklärung; Sinfonische Dichtung,
op. 26; Tschechische Philharmonie; Georges
Georgescu **E 10013**

JOHANNES BRAHMS

Sinfonie Nr. 4 e-moll, op. 98; Tschechische Phil-
harmonie; Antonio Pedrotti **E 10014**

JEDE PLATTE DM 16.-

SUPRAPHON

GESELLSCHAFT M. B. H.
München 13, Heßstraße 39/41

AUS OPER UND KONZERTSAAL

Violinkonzert a-moll, BWV 1041

(1. Satz — Andante — Allegro assai)

Violinkonzert E-dur, BWV 1042

(Allegro - Adagio - Allegro assai)

Johann Sebastian Bach

Reinhold Barchet (Violine)

Das Südwestdeutsche Kammerorchester,

Leitung: Friedrich Tilegant

STEREO

21.— DM · 12 332 P

Toccat und Fuge d-moll, BWV 565/0

Fantasie und Fuge g-moll, BWV 542/0

Johann Sebastian Bach

Eduard Büchsel an der Orgel

der Martin-Luther-Kirche zu Gütersloh

13.50 DM · 13 201 H

Wassermusik

Georg Philipp Telemann

Das RIAS-Symphonie-Orchester,

Leitung: Willy Hannuschke

13.50 DM · 13 160 H

Klavierkonzert Nr. 1 b-moll, op. 23

Peter Tschaikowsky

Conrad Hansen, Klavier

Das RIAS-Symphonie-Orchester,

Leitung: Wolfgang Sawallisch

13.50 DM · 13 174 H

Aus russischen Kathedralen

Gesänge ostkirchlicher Liturgie

Gretschaninow: Jauchzet dem Herrn · Ich

glaube · Du eingeborener Sohn

Kastalskij: Hymnus am Palmsonntag · Ma-

riä-Himmelfahrts-Hymnus

Kalinnikow: Selig sind

Tschesnokow: Allerheiligste Gottesgebärerin

Kompanejski: Würdig ist es

Der Johannes-Damascenus-Chor Essen;

Solisten: Marie-Luise Gilles (Alt), Bruno

Giesen (Bariton), Michael Trubetzkoi (Baß)

Leitung: Karl Linke 13.50 DM · 13 331 H

Carmen (Kurzfassung der Oper)

Georges Bizet

Mitwirkende: Sonja Draksler, Hanlie von

Niekerk, Ursula Schirmmacher, Margarethe

Sjöstedt, Waldemar Kmentt, Thomas Krause;

Chor und Orchester der Wiener Volksoper,

Leitung: Argeo Quadri 21.— DM · 12 331 P

STEREO

Konzert für Klavier und Orchester

Aram Khatschaturian

Alexander Jenner, Klavier,

Das Orchester der Wiener Volksoper

Leitung: Kurt Richter 19.— DM · 11 353 P

Aus unserem athena-Programm

Tibet

Lieder aus dem Land der Götter

Lieder der Karawanenstraße und aus den

Klöstern Tibets. Aufgenommen und kommen-

tiert von Universitäts-Dozent Dr. René von

Nebesky-Wojkowitz auf seinen Forschungs-

reisen 1950 bis 1959 13.50 DM · 53 134 G

Afrika tanzt und singt

Vom Tam-Tam zum Jazz

mit Originalmusik aus Afrika (Senegal, Su-

dan, Nigeria, Ghana, Kenia, Angola u. a.),

aufgenommen und kommentiert von Rolf

Italiaander 13.50 DM · 53 137 G

Korsika

Lieder von Hirten und Banditen

Aufgenommen und kommentiert von Wolf-

gang Laade 13.50 DM · 53 170 G

„Quer durch Afrika“ mit Rolf Italiaander

Erzähler: Rolf Italiaander

Sprecher: Ehmi Bessel, Werner Hinz, Udo

Langhoff — Regie: Udo Langhoff

13.50 DM · 53 138 G



Weihnachtsmusik

CANTATE

SCHALLPLATTEN



Historia der Geburt Jesu Christi

von Heinrich Schütz für Sopran, drei Alte, vier Tenöre, fünf Bässe, sechsstimmigen gemischten Chor und Orchester (originale Instrumente); H.-J. Rotzsch, Tenor (Evangelist); H. Flebbe, Sopran (Engel); H.-O. Hudemann, Baß (Herodes); Westfälische Kantorei, Leitung: W. Ehmman

T 72 095 LP DM 24.—

Weihnachts-Singen des Thomanerchores zu Leipzig

unter Leitung von Günther Ramin • Dokumentaraufnahme der traditionellen Weihnachtsmottete aus der Thomaskirche, 1955

CAN 1119 K DM 15.—



Weihnachtliche Orgelchoräle

aus dem „Orgelbüchlein“ von J. S. Bach und aus dem „Görlitzer Tabulaturbuch“ von S. Scheidt; Robert Köbler, Leipzig und Friedrich Högner, München, Orgel

T 72 468 K DM 15.—

O Heiland reiß die Himmel auf

Adventskantate und Weihnachtslieder in verschiedener Besetzung von Reinhard Schwarzschilling; Westf. Kantorei, Ltg. W. Ehmman

T 72 719 K DM 15.—



Weihnachtslieder

In dulci jubilo • Josef, lieber Josef mein • Sätze für zwei- bis fünfstimmigen Chor von M. Prätorius, E. Bodenschütz und J. Walter; Westf. Kantorei, Ltg. W. Ehmman

T 71 885 F DM 7.50

CANTATE-Schallplatten u. Gesamtkataloge erhalten Sie in allen guten Fachgeschäften



NEU BEI BÄRENREITER

Bohuslav Martinu: Pastorals für fünf Blockflöten, zwei Violinen, Klarinette und Violoncello. BA 3472. Partitur mit Stimmen DM 16.—

Martinu hat sich in seinem vielseitigen Schaffen besonders mit allen Formen der Kammermusik auseinandergesetzt. In seinen „Pastorals“ klingen seine Pariser Jahre nach. Sie verbinden den Farbwert eines Debussy und Ravel mit der konstruktiven Gebärde eines Strawinsky.

Ernst Krenek: Sonata for Harp. Sonate für Harfe allein. BA 3230. DM 12.—

Die Harfe, als eines der ältesten Instrumente, verfügt über nur sehr wenig ernsthafte Sololiteratur. Es ist um so begrüßenswerter, daß ein Werk geschaffen wurde, das dem geübten Harfenisten Gelegenheit gibt, in musikalisch hochinteressanter Form sein Können zu zeigen und die selten gehörte Ausdruckskraft der Harfe zu beweisen.

Günter Bialas: Trio für Flöte (Violine), Viola und Violoncello. BA 3476. Stimmen im Umschlag DM 4.20, Taschenpartitur (TP 48) DM 3.—

Die mit leichter Hand gesetzte Kontrapunktik des ersten Satzes („Sinfonia“), wird abgelöst durch vorwiegend melodische Reize einer Aria und eine musizierfreudige, beschwingte Gavotte. Das Trio bietet guten Spielern äußerst lohnende konzertante Aufgaben, ist aber auch fortgeschrittenen Laienmusikanten erreichbar.

Philipp Heinrich Erlebach: Lobe den Herrn, meine Seele. Kantate für vier gemischte Stimmen, fünfstimmiges Streichorchester und Basso continuo (von Steuber). BA 3453. Partitur DM 6.60, Violine I, II, Baß je DM 1.—, Viola I, II je DM —.60, Chorphartitur DM 2.—

Die Evangelisten- und Einsetzungsworte sollten von Einzelstimmen (aus dem Chor) mit solistischer Instrumentalbegleitung gesungen werden.

Winfried Zillig: Chorfantasien über ein Fragment von Hölderlin. Fünfstimmiger gemischter Chor und Orgel. BA 3835. Partitur DM 38.50, Auführungsmaterial leihweise

Ein einziger Satz Hölderlins aus seinem Gedicht an die Deutschen gibt dem großgebauten hymnischen Werk geistigen Hintergrund. Nach wenigen monumentalen Einleitungstakten baut sich eine große Chorfuge auf, der eine rhapsodische Fantasie als langsamer Satz folgt. Der Schlußsatz, eine hymnische Sinfonie führt zu den monumentalen Takten des Anfangs ein, mit denen sich der Kreis des Werkes schließt.

Zwölf Triostücke des Barock (Mönkemeyer).

Heft I: für 2 c"-Blockflöten und Baß oder andere Instrumente (Klavier). BA 1876. Partitur mit Stimmen DM 4.40

Heft II: für 2 c"- und eine f'-Blockflöte oder andere Instrumente. BA 1877. Partitur mit Stimmen DM 2.40

In zwei Heften ist eine Sammlung derselben Spielstücke, Ouvertüren und Tanzsätze bekannter und unbekannter Meister des Barock zusammengefaßt worden, die sowohl für den Unterricht als auch für das häusliche Musizieren geeignet sind und ohne große technische Anforderungen einen guten Einblick in die barocke Spielmusik gewähren.

Joseph Ahrens: Kleines Spielbuch zu deutschen Volksliedern, für Klavier zu zwei Händen. BA 1725. DM 2.40

Sechs Volkslieder sind in eine musikalische Form gebracht, die an den Spieler nicht allzuhohe Anforderungen stellt, die durch stilsihere Verarbeitung zum Musizieren anregt und die Vertrautheit mit schönem altem Liedgut fördert.

Rudolf Kelterborn: Lyrische Kammermusik für Klarinette, Violine und Viola. BA 3477. Stimmen im Umschlag DM 2.80. Taschenpartitur (TP 47) DM 3.—

Die „Lyrische Kammermusik“ bereichert die Literatur der Klarinettenisten um ein prächtiges Stück, das auch bei den Streichern ernsthaftes Erarbeiten fordert, aber dessen musikalische Qualitäten im Einklang mit den technischen Schwierigkeiten stehen.

Siegfried Reda: Nun danket all. Vorspiel, Cantus firmus-Stücke und Nachspiel zum Wechselgesang f. Chor u. Orgel. BA 3972. Partitur DM 5.20, Chorphartitur DM —.50.

Dieses Werk stellt einen Beitrag zur modernen Kirchenmusik dar, der zugleich unter Einbeziehung der Gemeinde in die sakrale Musikausübung neue Impulse für eine Erneuerung des liturgischen Geschehens vermittelt.

Neue Prospekte kostenlos:

Oper und Konzert — Oktober 1960

Chormusik-Ratgeber (Auswahl-Katalog)

Orgelmusik und Orgelbücher (erg. Neuauflage)

Bärenreiter-Bote 45 (Schallplatten und Verlagsneuerscheinungen)

Bärenreiter-Musicaphon — Die neue Schallplattenproduktion (liegt einer Teilaufgabe dieses Heftes bei)

Internationale Musikausstellung

vom 7. 12. 1960 bis 22. 1. 1961
in den grandiosen Marmorpalästen des
Welthandelszentrums ROM

FÜR AUSSTELLER eine glänzende Chance zur Gewinnung neuer Exportmärkte.
Musikinstrumente aller Art und Zubehör • Schallplatten und
Vorführgeräte • Musikverlage • Für Musikhochschulen und
-Verbände weltweite Prestigewerbung durch Wandreklame

FÜR BESUCHER ein unvergeßliches Erlebnis.

Tägliche Vorführung von Musik- und Dokumentarfilmen

Zweimal wöchentlich Großkonzerte

Private und staatliche Sammlungen u. a. des Instrumentenmuseums
Cremona mit orig. Stradivari-Geigen

Vorführraum für Stereo-Platten

Sonderschau über die Erstehung der Schallplatte künstlerisch
und technisch

Sonderschau „Die Musik auf der Briefmarke“ mit internationalem
Wettbewerb der schönsten Sammlungen

Und nicht zuletzt: Rom mit seinen tausend Wundern!

EHRENKOMITEE: zahlreiche Prominente, darunter viele Deutsche, aus dem
internationalen Musikleben.

Die ganze Musikwelt von Rang und Klang trifft sich in Rom!

Weitere Auskünfte und Prospekte durch:

Welthandelszentrum Perminex Roma E.U.R.

und den Deutschlandreferenten Albert Köhler z. Z. Köln, Luxemburgerstraße 343